CAHIERS DU CINÉMA



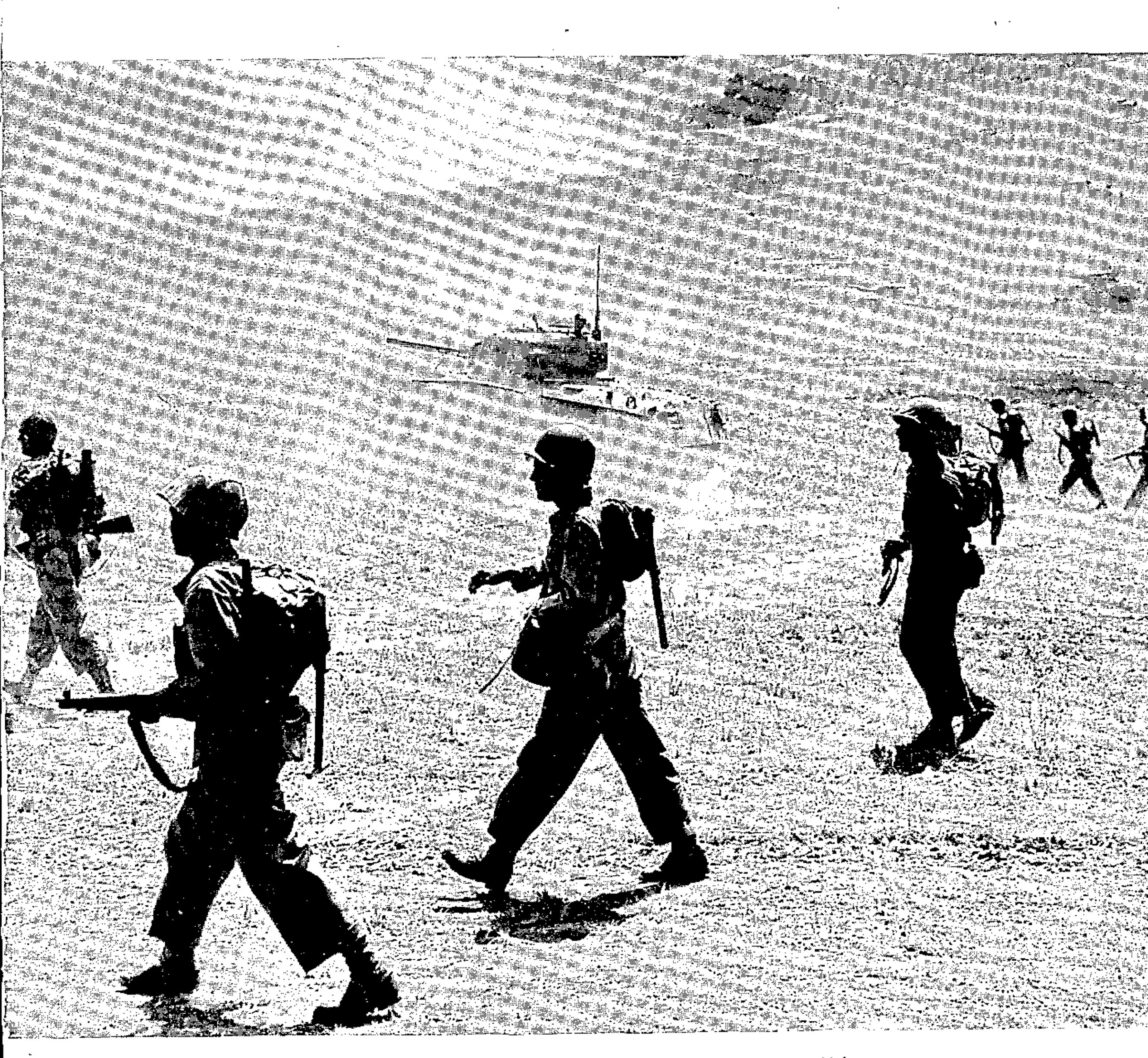
N° 5 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • SEPTEMBRE 1951



Hedy Lamarr et *Victor Mature* sont les vedettes de SAMSON ET DALILA, le film géant en technicolor de Cécil B. de Mille, avec George Sanders, Angela Lansbury, Henry Wilcoxon, que l'on verra prochainement en exclusivité. *(Paramount)*



Shelley Winters et Dan Duryea (sur notre document), James Stewart et Stephen Mc Nally sont les vedettes de WINCHESTER 73, un film de Anthony Mann, que l'on peut voir actuellement. *(Universal Film S. A.)*



Vingt ans après A L'OUEST RIEN DE NOUVEAU, Lewis Milestone a réalisé OKINAWA, dont la vedette est Richard Widmark. *Okinawa, date capitale de la guerre contre* le Japon, peut être considéré comme le « Verdun du Pacifique ». *(20th Century Fox)*

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146 CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME I **N° 5** **SEPTEMBRE 1951**

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Paramount, RKO, Tobis Film, Artistes Associés, Films Triomphe, Forum Film.

PRIX DU NUMÉRO : 200 FR.

Abonnements 6 numéros ✶ France, Colonies : 1.000 francs ✶ Étranger : 1.200 francs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma " 146 Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

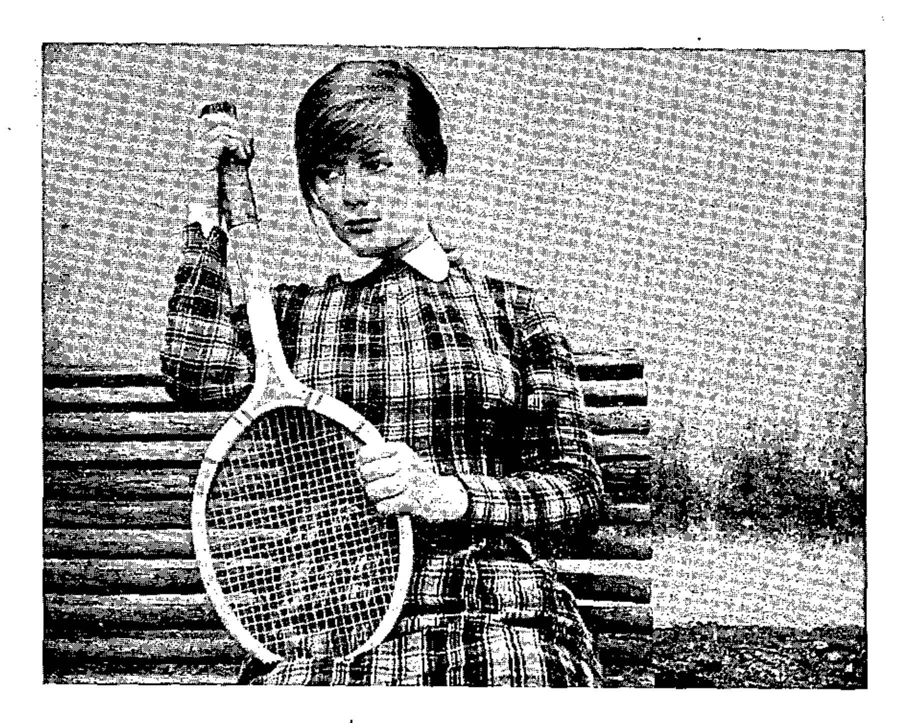
Au sommaire des prochains numéros :

Des articles d'Audiberti, Pierre Bost, François Chalais, René Clément, Lotte Eisner, Curtis Harrington, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Jacques Manuel, Claude Mauriac, Marcello Pagliero, Robert Pilati, Claude Roy, Maurice Schérer, Nicole Vedrès, Cesare Zavattini.

Les articles n'engagent que leurs auteurs - Les manuscrits sont rendus.

Notre couverture : Hedy Lamarr dans SAMSON ET DALILA de Cecil B. de Mille.

LA ROSERAIE



Sujet de film de Eric Rohmer *et* Paul Gegauff

Images de Anker Spang Larsen *et* Jean Magis

Je greffe mes rosiers, je m'entretiens avec mon domestique de tout ce qui concerne l'ordonnance du jardin. Je rentre et me mets à table devant une tasse de chocolat. Je lis une lettre, en écris une en guise de réponse, puis, paraissant réfléchir, m'approche de la fenêtre. Je contemple distraitement la villa qui fait face à la mienne. Je sors et déambule à travers les rues de Ch... avant de porter ma lettre à la poste.

Au moment de rentrer chez moi, je croise deux jeunes filles portant leur cartable et qui, au moment de pénétrer dans cette même villa dont j'ai parlé, échangent un coup d'œil à ma vue, soufflent un mot et sourient: je feins de ne les remarquer qu'à peine. Je rentre chez moi, erre un moment

dans une pièce, examine quelques faïences et m'installe au piano où j'entame une sonate de Mozart. Je m'arrête et, revenu à ma table, j'observe un bouton de rose que mon domestique vient de m'apporter.

Le téléphone sonne et je fais répondre. C'est l'homme d'affaires de Monsieur, me chuchote mon domestique et je lui prends des mains l'appareil « Oui... oui... venez tout de suite, si vous voulez » et je souris.

Nicolas introduit Y... mon homme d'affaires qui est aussi un ami. Nous nous congratulons et je l'engage aimablement à partager le cognac que je vais boire; à quoi il répond par des observations sur ma santé. Je lui dis que je vais mieux et que, depuis ces derniers jours, mon cœur me laisse quelque répit. Petite causerie sur ma convalescence; nous en venons aux affaires, mais nous ne nous y attardons pas. Il s'informe de Lucile et je lui apprends que je lui ai écrit tout à l'heure. Dialogue sur Lucile. Il devra faire comprendre qu'elle a été ma maîtresse; mais que par la mort de son mari je me suis vu en quelque sorte tenu de l'épouser, ce à quoi, je me résigne non sans plaisir. Nous revenons aux affaires, puis à Lucile. On comprendra que je la tiens pour moins que mon mariage, que c'est le mariage que je veux, rien que lui et pas d'autre qu'avec Lucile, parce qu'il reste tout ce que j'ignore de l'amour. De lui, j'en viens aux femmes et c'est pour me plaindre des deux jeunes filles, mes voisines, dont les cris m'agacent au réveil et la vie encombre la mienne. J'ouvre un tiroir et montre la balle de tennis qu'elles m'ont envoyée par dessus la grille. Je joue avec cette balle, la fais rebondir et la remets en place. Y... qui s'approche avec moi de la fenêtre, regarde le court où précisément nos demoiselles s'exercent en compagnie d'un jeune homme.

Le lendemain matin, on m'aperçoit revenant de la poste où j'ai mis la lettre que tous les jours j'envoie à Lucile. A peine ai-je poussé la grille du parc qu'il me vient à l'esprit de me reposer un peu sur un banc près de la roseraie. J'entends des cris et je m'aperçois que je tourne le dos au court de tennis et n'en suis séparé que par une grille couverte de vignes vierges. J'ai garde d'être vu et vais me poster derrière un arbuste d'où je puis observer à loisir la partie qui se joue. A peu près dans le même moment, une balle franchit le treillis et vient rouler à mes pieds. J'ai un mouvement d'humeur, j'empoche l'objet et c'est de l'autre côté une brève conversation mais animée qui m'avertit de me tasser mieux encore dans mon coin, car on va commencer les recherches. Je me coule précautionneusement sous les roses; bientôt retentit la clochette de la grille d'entrée et j'ai le temps d'ordonner à Nicolas d'aller voir. C'est en effet une de ces jeunes personnes, la plus grande des deux et la mieux faite. On l'introduit et je la vois s'approcher en souriant. Je ne sais pourquoi, mais je la sens plutôt rétive. Elle affecte de ne me connaître pas, et bien qu'elle m'ait parfaitement vu et souvent et que sache à quoi m'en tenir sur les ragots qui doivent courir, entretenus par elle et son amie, elle se contente de me dire que sa balle a franchi la clôture et qu'elle la voudrait bien. Je l'autorise en plaisantant à faire toutes les recherches, lui demandant simplement d'épargner mes roses et me propose même de l'aider. Elle ne peut qu'accepter, nous inspectons soigneusement les massifs, en vain ai-je besoin de le dire. J'avoue que je m'amuse assez de ma duplicité. Ayant tout passé au crible, il faut bien que nous renoncions. Elle dit qu'elle a dû



« ...Je crus remarquer que Claire, la plus jeune, et celle à qui j'avais eu à faire n'était pas insensible aux avances du garçon... ».

se tromper, que la balle a rebondi sur le chemin qui borde les parcs et où des gamins viennent les chiper assez communément. C'est on ne peut plus probable, mais j'offre de faire poursuivre les recherches par mon domestique. Elle dit que c'est inutile; de peur qu'elle n'en vienne à se défier de mon insistance, je n'ajoute rien et n'ose la convier à revenir. Elle s'en va, je cours me poster à nouveau dans mon repaire et je les vois qui se chamaillent à travers la grille avec un petit voyou du pays qui nie énergiquement tout ce qu'on lui reproche. A ce moment, j'entends les appels de Nicolas qui me cherche. Je me soucie assez peu d'être surpris ainsi et je quitte ma cachette. On me demande au téléphone; je vais répondre. C'est mon homme d'affaires. J'expédie assez promptement le détail pour lui apprendre d'une voix amusée que la balle qu'il a vue dans le tiroir a trouvé sa sœur et que j'attends la suite. Je ne lui cache pas que je ne suis pas mécontent de l'aventure et que le voisinage de ces demoiselles m'amuse, m'occupe et que je compte bien les distraire un peu de mon côté. Je parle gentiment de leur mignonne petite figure, de leur décolleté, des manières réservées qu'elles montrent à mon égard. Je conclus par quelques remarques sur les femmes et le moyen de passer le temps. J'ajoute que je vais m'employer à faire plus ample connaissance et que les parties de tennis m'en fourniront le prétexte puisque j'ai passé jadis pour un joueur accompli. Ces jeunes filles ont quinze ans, moi trente et l'âge ne s'efface jamais mieux que sur le terrain. Non, non je n'irai pas plus loin qu'un agréable badinage, mon ami peut en être assuré; je lui dis au revoir et je raccroche.

Le lendemain matin, je reviens à mon poste d'observation et je constate, non sans dépit, qu'un troisième personnage est venu se mêler aux deux autres, le jeune homme précisément que j'avais remarqué l'avant veille. Il a l'air d'un grand dadais et l'envie me vient de faire une niche au trio. J'escalade un arbre dans un endroit tel du parc qu'on puisse croire que la balle que je vais lancer le soit du chemin par les gamins mêmes qu'on soupçonne. J'ai soin de viser le jeune homme et la chance veut que la balle lui arrive en plein sur la tête. Cris de surprise, etc..., tout le monde est furieux, on court aux grilles, mais le jeune homme est raillé impitoyablement et se voit même refuser la remise du coup qu'il vient de perdre par ma faute. Je ne puis m'empêcher de rire et descends de mon arbre. Je rentre et commence à faire ma correspondance. Mais ,après avoir écrit : « Ma chère Lucile », je ne trouve plus rien à dire. Je me lève et je ne sais quelle idée me pousse à ouvrir le tiroir qui renferme la première balle, ni quelle autre, plus singulière encore qui me fait appeler Nicolas, mon vieux valet et lui ordonner de viser le jeune homme, comme je viens de le faire, en prenant garde de bien se dissimuler dans le même arbre. Il obéit et je me remets à écrire. Dix minutes ne se sont pas écoulées qu'on sonne et qu'on me demande. C'est la même jeune fille. Je descends la rejoindre et elle se plaint que décidément on lui fait des farces et que le farceur qui doit être un des gamins se cache dans mon parc. Je lui propose d'en faire le tour ensemble et c'est pour moi l'occasion d'amorcer. D'abord elle semble sur ses gardes, puis soudain se rassérène sans que je sache pourquoi. Elle m'invite pour le lendemain à une partie de tennis.

Nous eûmes tout loisir de faire plus ample connaissance et les parties se répétèrent. Je crus remarquer que Claire, la plus jeune et celle à qui j'avais eu affaire, n'était pas insensible aux avances du garçon et même qu'elle y répondait de telle sorte que leurs rapports étaient déjà de ceux qu'on n'avoue qu'à demi. J'en conçus une certaine irritation que je m'efforçais de dissimuler autant que je pus.

Je rencontre la vieille Madame de B... mon amie de toujours à qui je raconte que c'en est fait, que pour le coup je me range et me marie. Elle rit et me demande si par là je veux dire que je décide d'en finir avec la vie qu'on me sait. Je dis qu'oui, ce qui la divertit infiniment. La conversation dérive et nous en venons aux jeunes filles qu'elle connaît. Je ne lui cache pas que Claire me plaît assez, mais que je m'en tiendrai aux séances de tennis. Elle m'approuve ironiquement, loue ma fidélité et nous éclatons de rire. Je lui avoue qu'il y a bien de la lassitude dans ma vertu et que la fidélité m'amuse par ce qu'elle recèle d'insolite. J'ajoute que Claire me semble assez farouche et que je ne tiens pas à faire l'effort de m'engager; je me bornerai donc à ce que m'apportera la chance et à profiter licitement de tout ce que je pourrai glâner de faveurs.

Ici se place une scène que je ne me remémore pas sans plaisir. J'étais à mon piano lorsqu'on sonne, j'ordonne à Nicolas d'aller ouvrir à la demoiselle qui vient prendre sa leçon. Claire entre. Je m'empresse aimablement et nous commençons. Je lui dis de déchiffrer une sonate de Mozart. Je ne dissimule pas que si nous en restons à l'enseignement du piano, je compte profiter non moins autant qu'elle du temps que je lui consacre. J'accompagne du geste chacun de mes conseils, celui par exemple de bien

placer le poignet dans le prolongement du bras, de tenir les doigts fermés et de ne les faire agir que par le poids du corps, ce qu'on reconnaît très bien à l'impression de détente qu'on doit éprouver dans la nuque. Je tâte la nuque après l'avoir examinée plusieurs fois. Bref, c'est une *belle leçon* où tout ce qui peut être caressé l'est sans faire tort au reste.

Je suis invité à prendre le thé chez Madame C..., mère de Claire. Charlotte, l'autre jeune fille, me *tient à l'écart, pour sans doute permettre* à Claire et à son petit imbécile de filer à l'anglaise dans le jardin. Je sais qu'ils y diront du mal de moi, Claire surtout qui me déteste je le sens bien et se défie de mes manières pour cela même qu'elle n'y trouve rien à reprocher expressément. Elle avertira Jacques. Scène d'amour; ils s'embrasseront, etc... Madame C... me parle de Lucile qu'elle se trouve connaître et me félicite de mon mariage.

Visite à la charmante Madame de B... Nous parlons de mon prochain mariage. Plus qu'un mois, mais je veux le mettre à profit. Toute chose prend son prix par ce sursis que je m'accorde, mais que je ne désire pas se voir prolonger. Par là les jeunes filles apparaissent comme l'ultime agrément auquel j'ai droit, mais dont je n'use qu'avec mesure. Il me *manquait juste* cela, d'avoir éprouvé le désir que je ressens pour elles en ce moment et d'obtenir... Quoi ? s'enquiert la dame. Quoi ? Pas ce que vous pensez, mais si *je ne demande* pas d'user du droit que le désir confère, j'entends néanmoins qu'on me le reconnaisse. Et comme mon désir cesserait sans doute si je m'autorisais quoi que ce soit d'autre, il faut bien m'en tenir là et me borner moi-même. Je ne veux que la récompense de mon sérieux. J'ajoute que je ne puis supporter la présence de ce gamin qui ne les mérite pas. les désirant à peine et que je veux les éloigner de lui — Pour les amener à vous ? Je gage que vous ne réussirez pas — Je réussirai et ce sera

« ...C'était la plus grande et la mieux faite... ».



ma bonne action — Vous seriez bien plus louable de les laisser l'un à l'autre — Non, etc... Et ce sera ma seule bonne action car je n'ai jamais fait que semer le trouble autour de moi. On a dû vous le dire...

Je la quitte en lui promettant de venir à une soirée qu'elle donne, où se trouveront ces demoiselles.

A la soirée : je remarque avec dépit que Claire n'est pas venue mais que Jacques est là. Il semble courtiser une nouvelle venue et Charlotte qui va d'un groupe à l'autre ne se cache point pour l'en blâmer. J'interroge Charlotte à ce sujet et lui reproche d'ainsi compromettre son amie par l'aveu implicite qu'elle fait de relations jusqu'alors tenues secrètes. Nous dansons... Sa mère, en partant, a permis à Charlotte de demeurer encore sous clause que je la raccompagnerai en voiture. Je ne demande pas mieux. La soirée continue, etc... Pour gagner la maison de Charlotte, nous nous trouvons amenés à longer d'abord la mienne. J'en profite pour proposer un dernier verre. Il y a un peu de rechignement, mais après avoir promis d'être aussi sage qu'elle voudra, je parviens à la décider. Nous entrons. Conversation sur Claire. Je critique ses relations, en particulier avec Jacques. à quoi Charlotte me répond par un « Mais elle l'aime » qui, voulant les justifier, ne fait que me mettre hors de moi. Je dis que rien n'est plus bête que l'amour, surtout lorsqu'il couvre de pareilles sottises et qu'elles devraient toutes deux apprendre à être raisonnables. Charlotte me fait remarquer que là je suis injuste en lui faisant grief de ce qui ne revient qu'à son amie. Je répartis que l'une vaut l'autre et qu'il y aurait peu de chances de se tromper en punissant la première des fautes de la seconde. Et me tromperais-je qu'il me faut, à défaut d'une coupable, son truchement et que je ne la laisserai pas partir sans lui avoir fait la leçon. Pendant ce temps, assez animé par mes discours, je

« ...Je la vois s'approcher en souriant... ».



lui presse le bras avec force et, tout à tour, l'attire contre moi et l'en éloigne. Elle me supplie de la laisser. J'y mets une condition, de l'embrasser très amicalement au dessus de l'oreille, une seule fois et très peu de temps. Elle fait des manières et, comme je reviens à la charge, s'entête. Je lui dis alors que si elle désire que je sois pur à son égard, il faut d'abord qu'elle me satisfasse et que le plus tôt sera le mieux. Je ne veux d'ailleurs d'elle que ce coin de chair, à demi recouvert par ses cheveux, que j'ai remarqué sous l'oreille. Je dis en plaisantant que, si elle m'en prive, elle m'amènera à convoiter plus et lui conseille d'obéir. Je sens qu'elle a peur, je la serre de plus près et la sens frémir quand je l'embrasse à l'endroit voulu. Je la remercie, je la caresse un peu et lui promets de ne plus recommencer si elle est sage et amène Claire à l'être. Je lui répète que cet amour est injustifiable et n'autorise rien et que toutes deux ne devraient penser qu'à leurs études. J'accompagne ce conseil d'un baiser et nous sortons.

Comme chaque matin, j'écris à Lucile, puis vais à la roseraie pour donner quelques conseils au jardinier. J'ai emmené en bandoulière mon appareil photographique et fais poser mon homme au milieu de ses fleurs. Je prends quelques clichés et me rends au court où jouent les jeunes filles. Elles m'accueillent assez froidement. Je leur propose de les photographier, mais elles refusent d'arrêter la partie. Je les quitte et vais porter ma lettre à la poste. Quelle n'est pas ma surprise en chemin de rencontrer Jacques et la jeune fille qu'au bal il paraissait serrer de près. Ils ne m'ont pas vu, je les suis de loin à travers les ruelles qui séparent les jardins. Au moment où ils s'embrassent, je les prends avec mon appareil, sans autre intention que de rire.

Je suis au milieu de mes roses, lorsque Nicolas m'apporte une enveloppe : mes photos qu'il vient de chercher. Je les regarde avec amusement, en donne une au jardinier. Je m'attarde quelque peu sur celle où l'on me voit entre les deux jeunes filles, l'air un peu bébête, sur une autre où Jacques étreint les mains de Claire en regardant devant lui d'un œil narquois et sur une troisième, assez mauvaise, qui prouve sa perfidie. A ce moment, Nicolas revient pour m'avertir qu'on me demande au téléphone. C'est Madame de B... à qui j'apprends l'aventure, en l'assurant bien qu'en aucun cas je ne me servirai de cette preuve qui d'ailleurs me semble bien inutile pour amener la rupture que je souhaite, puisque les rapports entre les jeunes gens se sont singulièrement refroidis. Claire a depuis quelques jours un air soucieux. Je mets ma confidente dans le secret de mes petites intrigues, la convaincs de l'importance qu'elles ont pour moi, avant de quitter le monde, sans qu'il me vienne à l'esprit d'y voir autre chose qu'un passe-temps. Je fais le beau et lui affirme que si elle a pû s'étonner jadis du peu d'intérêt que j'accordais à ces sortes d'affaires, c'est que j'avais le plaisir de la voir plus souvent chez ma mère. Je termine par l'éloge de Claire que j'ai aperçue en maillot dans son jardin.

Ce soir, je quitte un moment la scène pour la laisser à Claire et à Charlotte qu'on voit toutes deux effondrées sur un divan. Claire pleure à chaudes larmes, Charlotte regarde fixement un point du mur. Elles ne trouvent pas de solution. Jacques ne veut rien entendre, d'ailleurs il part dès cet après-midi. Il est trop jeune pour de telles responsabilités. Que faire ? Il ne faut pas que maman sache ,elle pourrait mettre Claire à la

porte, du moins Claire le croit et ne veut pour rien au monde s'exposer au scandale quand il y a peut-être moyen d'arranger les choses à l'insu des gens. Mais il faut de l'argent, des relations, on n'a ni l'un ni les autres. On ne peut pourtant faire que pleurer. Il y aurait bien Monsieur H... notre voisin, dit Charlotte, il a l'air assez obligeant et ne peut faire moins que t'aider. Claire répond qu'elle a toujours détesté cet homme, ses roses et son ensemble de qualités aimables. D'ailleurs l'aidera-t-il pour rien ? Charlotte le pense, mais dans le cas contraire, vu l'état des choses, que voulez-vous... Claire se rebiffe, Charlotte insiste, la traite d'enfant, ce n'est pas le moment de faire la difficile, Charlotte, elle, n'hésiterait pas, Monsieur H... est encore jeune, d'ailleurs on se monte la tête, il ne peut ruminer des choses aussi noires, n'étant encore au courant de rien à supposer qu'il en soit capable, ce que ne pense pas Charlotte. Elle ne le pense pas, mais elle prévoit. Même si Monsieur H... était aussi mauvais qu'imagine Claire, il faudrait pourtant avoir recours à lui. On a tout passé en revue, il ne reste que cette porte. Claire ne peut répondre tant elle pleure.

J'écrivais à Lucile quand on m'annonce que Claire m'attend au salon. Je lui trouve assez mauvaise mine et m'informe de sa santé. Mon aspect plutôt froid (pense-t-elle) et tant soit peu gouailleur la mit aussitôt sur la défensive. Je demande quel bon vent l'amène, elle répond que euh... qu'elle n'en sait rien; qu'elle voulait me dire bonjour. Je l'invite à me jouer un morceau de piano. Elle commence celui de la dernière fois et, comme je lui adresse des reproches pour sa négligence, elle s'arrête et je vois quelques larmes perler à ses yeux. Peut-être en éprouvé-je un certain sentiment de plaisir; j'ajoute à mes griefs ceux qu'on connaît et prétends que je n'aurais pas à lui en faire si elle menait une vie moins frivole. J'essaye de lui prendre la main pour montrer la position qu'il faut lui donner; mais je me heurte à un farouche refus. Je m'en étonne et m'irrite, au point que je redouble mes reproches. Je lui lance que lorsqu'on court après de petits imbéciles qui se moquent de vous, on ne fera jamais de progrès en rien. Elle m'écoute en silence. Je lui fais de Jacques un portrait assez peu avantageux, le mime dans ses attitudes les plus ridicules et imite son langage. Je dis que la dernière des bonniches ne voudrait pas de lui, ce qui la fait éclater en pleurs. Ae ce moment, le fou rire me gagne, mais je la console en lui affirmant que j'exagérais à dessein, que rien n'est perdu, qu'elle n'a besoin que de l'oublier pour remonter dans mon estime et que c'est déjà presque chose faite puisque je la vois en d'aussi bonnes dispositions de repentir. J'accompagne du geste, je la cajole un peu et la berce contre mon épaule comme une enfant. Quant au Jacques, je l'enverrais au diable s'il n'avait au moins ceci de bon d'être parti sans demander son reste et de n'avoir pas mis en cette aventure le même sérieux que sa stupide petite amie. Il se consolera avec d'autres, qu'elle ne s'en soucie pas. Je la regarde. Elle a séché ses larmes et ne dit plus rien.

A ce moment, Nicolas vient me prévenir qu'on m'appelle de Paris. Je m'excuse et la prie de m'attendre deux minutes. Mais quand je rentrerai, il n'y aura plus personne. Je demande à Nicolas où est passée la demoiselle. Il dit qu'elle est sortie vivement et me sourit d'un air entendu.

Mes bagages sont prêts, mon homme d'affaires vient me chercher. Je lui parle avec engouement de ces jeunes personnes qui m'ont aidé à passer

d'aussi longs jours. Nous lâchons quelques plaisanteries et je lui avoue que je ne me suis jamais aussi bien amusé que lorsque je leur faisais la leçon. Il réplique en souriant que c'est de mon âge, et du leur de m'entendre. Je prends un air grave pour dire que, quelque plaisante que soit la chose, je me suis pris au jeu et que je les espère amendées. Il rit, nous entrons dans la voiture et on peut la voir s'éloigner sur la route.

A peine a-t-elle disparu au tournant que Madame C... arrive en courant. Elle me demande d'un air égaré. On lui répond que je viens de partir. Elle se tord les mains et court en tous sens comme une folle en criant que sa fille se meurt.

Un an plus tard, je rencontrai Madame de B... à Monte-Carlo, un soir, au jeu. Elle m'invita à boire une coupe de champagne dans sa chambre où nous serions plus à l'aise pour causer. Lucile m'attendrait au lit. La baie ouverte donnait sur la mer. Je lui manifestai le contentement que j'avais de la voir ailleurs qu'à Ch... au milieu de ces roses malsaines que je détestais. Nous en vînmes à Claire. La mort de cette pauvre petite m'avait chagriné et je le dis. Madame de B... me répliqua que je lui semblais bien sentimental ce soir : « Madame, dis-je, en déposant ma coupe, on le serait à moins. Songez où me conduisent mes bons sentiments et toute la morale que je puis faire. Je ne parle pas de mon désir. Il n'a jamais mené qu'à la ruine ceux qui en étaient l'objet et c'est, par parenthèse, ce qui me fait penser que Lucile sera heureuse. Oui, si nos destructions sont nos biens véritables, c'est que le désir ne se contente pas de la possession. Et si d'autre part il m'en coûte tant d'être moral, je vous avoue, Madame, que je ne compte pas me plonger outre mesure dans les remords. Ils seraient bien capables encore de jouer un mauvais tour à l'âme de cette pauvre petite à qui mes avertissements ont déjà coûté la vie. Je ne me sens plus la force d'être malheureux et, depuis mon mariage, c'en est fini de mes inquiétudes. Cette nuit belle et agréable me fera tout oublier ».

Longtemps après que nous fussions partis, la femme de chambre s'occupa de desservir. On entendait les galets bruisser sur la grève.



MODESTIE ET ART DU FILM



par
KENNETH ANGER

> *« Jusqu'à nos temps, la poésie fit route fausse ; s'élevant jusqu'au ciel ou rampant jusqu'à terre, elle a méconnu les principes de son existence et a été, non sans raison, constamment bafouée par les honnêtes gens. Elle n'a pas été modeste... qualité la plus belle qui doive exister dans un être imparfait. »*
>
> LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror.*

« La capture de l'immédiat » est sans aucun doute la condition la plus essentielle de la création artistique. Le poète qui peut saisir la première étincelle de son inspiration dans la seconde même où elle jaillit et la fixer sur le dos d'une enveloppe avec un bout de crayon, l'indigène heureux en amour qui prend de l'argile au bord de la rivière et quelques minutes plus tard laisse sécher au soleil une divinité insouciante... combien nous les envions, nous, artisans du film.

Le problème, pour tout artiste, est de retenir ce reflet du feu divin de l'inspiration dans la ligne et l'essence de son œuvre, car il sait combien ce

Ci-dessus : Kenneth Anger vu par Jean Rabier.

feu fuyant, cette lueur qui surgit de la nuit et doit être exprimée — et qui pourtant a parfois la force incandescente d'un volcan naissant — est chose fragile : lumière de sorcière, feu Saint-Elme.

C'est ce qu'Eisenstein appelait « the first vision ».

Quel étrange paradoxe alors que le moyen-film, magnifique et terrible instrument né de notre temps pour tenter et torturer notre imagination créatrice. Je ne pense pas qu'il soit injuste que, nous, enfants de ce temps, et sans que cela diminue en rien notre enthousiasme pour cet art, l'appelions un moyen imparfait... imparfait et terrifiant.

Examinons un instant en toute honnêteté quelques-unes de ces *imperfections* à la fois insignifiantes et monumentales, sans jamais oublier la spécificité d'un art où le moindre grain de poussière peut rapidement prendre les proportions menaçantes du Rocher de Gibraltar.

Chaque discipline artistique nécessite les outils les plus perfectionnés. Ceux du cinéma sont, chacun pris séparément, d'une capricieuse délicatesse; il faut les ajuster et les manier avec les plus grandes minuties; ils ne conviennent point aux tempéraments désordonnés.

Une grande connaissance scientifique est recommandée avant d'approcher de ces machines .. qui sont en même temps d'une lourdeur, d'un volume et d'une inflexibilité attristants et qui exigent une grande force de manipulation. Chacune est liée à l'autre de telle façon que la moindre faiblesse en un point quelconque de l'itinéraire — du mouvement de la caméra qui déroule la pellicule vierge jusqu'à la mise au point de l'arc du projectionniste — peut ruiner toute l'entreprise.

Pour triompher des complications présentées par ces machines, le cinéaste doit inévitablement accepter la collaboration d'assistants, de conseillers, de techniciens... quelque chose de plus difficile à manier que les machines elles-mêmes : des personnalités directes. La matière elle-même — le film — doit être manipulée avec précaution, car elle peut être rapidement détruite ou irréparablement endommagée par un changement de température, un défaut chimique ou tout simplement par l'huile, la saleté, la poussière. Enfin, ce moyen d'expression est le plus coûteux de tous et de tous les temps. L'artiste ne peut oublier de prendre en considération cet objet anti-poétique : *le financement* et cet être incompréhensible, *le financier*, qui pose toujours invariablement et impardonnablement la même question : pourquoi ?

⁂

Naturellement nous nous efforçons de surmonter ces imperfections et de les accepter comme le défi lancé par cet âge des techniques, car par dessus tout nous aimons le cinéma. Ces difficultés ne peuvent en aucune façon diminuer l'attraction de cette *promesse d'immortalité,* de cette certitude qu'il existe enfin un miroir devant le visage passager de la nature, un moyen de retenir « l'inépuisable torrent des belles apparences » qui meurent et renaissent sans cesse et font de la contemplation de la beauté un sentiment empreint de la tristesse de sa disparition, une façon de *retenir le moment,* une arme pour défier l'implacable déroulement du temps, voilà le miracle, le véritable miracle du film.

Forcer le barrage des insuffisances mécaniques n'est possible que par un retour délibéré à la simplicité, à la relation directe entre la caméra et l'artiste.

L'antithèse de la notion généralement répandue qui estime que les films nécessitent la comédie compliquée du cinéma commercial existe dans un

champ de riz japonais où, pataugeant avec à la main une caméra de 16 mm., Okomoto accomplit une toute autre création. Ce poète japonais du film a rompu avec le département des scénarios, avec le studio, les projecteurs, les équipes techniques et même avec le pied de caméra, pour partir seul dans la campagne à la découverte de ses poèmes sur pellicule. Les merveilleux « chants silencieux » visuels, intimes et totalement *libres* m'inspirent une admiration sans borne. Il y a même une poésie supplémentaire dans la qualité légèrement tremblotante de ces images libérées de toutes contingences. Ce poète, héritier d'une culture traditionnellement amoureuse du petit et du délicat, ne dédaigne pas la caméra de 16 mm., estimant que son petit volume et sa légèreté sont tout à son avantage. Il a débuté avec une caméra de 8 mm. et, si elle avait existé, il l'aurait fait avec une caméra de 4 mm. Le rêve d'un cinéma personnel, libre et purifié peut se réaliser à condition d'être modeste.

L'utilisation des moyens les plus simples dans un art d'association lyrique est la base même de l'esthétique japonaise et mon plus précieux souvenir de cette culture. Je n'oublierai jamais comment la démonstration m'en fut administrée, alors que j'étais enfant, par mon professeur japonais de dessin.

J'avais fait un croquis de paysage marin, souvenir de vacances, sur lequel j'avais laborieusement travaillé et je l'apportais à mon maître pour qu'il m'en fasse la critique. Il regarda tranquillement la page « occidentale » noircie et où, dans mon enthousiame, j'avais essayé de mettre tout ce que j'avais vu, puis, avec un léger sourire, il prit une feuille de papier de riz, trempa son pinceau dans l'encre et, en un clin d'œil, surgit devant moi l'*essence* de la scène : trois coups de pinceau, la ligne du Mont Fuyi, l'île plantée de pins, la courbe de la baie.

Cet amour japonais de l'économie d'expression se retrouve dans les *tanka*, poèmes en cinq lignes, et les *haiku* qui n'ont que trois lignes. La maîtrise de ces formes d'expression est considérée comme la plus haute aspiration littéraire. On cite souvent l'anecdote de l'élève qui avait composé le *haiku* suivant :

Retire les ailes
A un dragon volant
C'est un grain de poivrier

et à qui son maître répliqua :

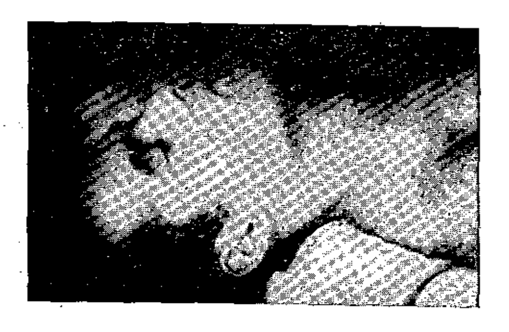
Un grain de poivrier
Donne-lui des ailes
C'est un dragon volant.

Une évocation magique naît de la rigueur du choix. Dans leur limitation extrême des formes ont la force suggestive de faire écho et de se développer indéfiniment dans l'imagination. Témoin ce brillant exemple du maître classique Bashu :

Quel froid perçant je sens.
Le peigne de ma défunte femme sur le plancher de la chambre
Sous mon talon.

Les poètes occidentaux devraient profiter d'un tel exercice de discipline, de même que nos réalisateurs tenir compte de la leçon des films d'Okamoto qui évoque en trois ou quatre images empreintes d'un grand lyrisme le drame poignant d'un orphelin, une fleur aquatique, la dévotion à une poupée ou à une « amitié parfaite ».

Donnons à nos poètes occidentaux l'occasion de réfléchir aux possibilités offertes par trois lignes, par trois coups de pinceaux, et à nos poètes du film









par trois images. Le résultat sera peut être étonnant.

A l'*opposé de cet* art d'évocation lyrique, la tradition occidentale, de Michel-Ange à Griffith en passant par Beethoven, aspire le plus souvent au grandiose, à l'épique, à ce qu'il y a de « grand ». Cependant parmi les œuvres de ces artistes, ce ne sont pas celles de « *format réduit* », plus poétiques, plus personnelles, que nous chérissons le plus : nous ne préférons pas les sonnets de Michel-Ange au plafond de la Sixtine, les quatuors de Beethoven à ses symphonies, *Le Lys brisé* à *Intolérance*.

Nous admirons l'*épique*, mais nous sommes *émus* par le lyrique. Cela est encore plus manifeste sur le plan de la comédie. Quel meilleur exemple que la cristallisation du sens de l'improvisation chez Keaton ou Chaplin — sens qui, dans le domaine du c i n é m a, relève déjà d'un « art oublié ». Ce sont les moments improvisés *qui en* demeurent les plus précieux.

Dans l'art du film l'étincelle divine de l'intuition appelle très vite le désir d'un contrôle total. La création concertée de l'épique nous conduit aux « royaumes gelés » de l'Eisenstein et du Dreyer *des derniers temps*, de Sternberg et de Bresson. Nous admirons la beauté formelle de ces œuvres mais leur froideur ne peut nous émouvoir. Le spectateur doit « apprécier » la qualité de ces œuvres avant de les « sentir », analyser avec compétence *l'habileté des mouvements* et la valeur des éclairages avant de participer à l'action. Le voile du jugement s'interpose entre lui et le drame.

Puisque c'est maintenant un impératif de l'industrie du cinéma qu'un film doit être soigneusement préparé, découpé et répété à l'avance *sous* peine de désastre financier, il n'est

Fireworks : « ...mon apprentissage du merveilleux... ».

pas surprenant que les « grands » du cinéma aient tenté de maîtriser cette complexité par une domination intellectuelle rigide. Mais ces cérémonies prennent de plus en plus figure de rites et en sacrifiant ainsi la liberté et la spontanéité, ces « rois figés » ont supprimé du même coup la « réponse » du public. Leurs œuvres deviennent de plus en plus des « fins en soi » d'une grande perfection de style, mais il leur manque les irremplaçables qualité de l'improvisation.

En contemplant le travail de ces intellectuels du film, nous voyons un spectacle où le souci de la perfection du détail et de la nuance a conduit l'auteur à trahir les motifs et l'objet du drame. Les éléments dynamiques de la structure dramatique ont été déplacés, le flot des sensations dispersés et, chaque geste, chaque ombre devenant plus parfaits, le rythme devient de plus en plus lent jusqu'à ce que le film ne soit plus qu'une série de « vignettes » soigneusement étudiées. La valeur initiale en tant que drame, la force de catharsis est perdue.

Notons aussi, dans les films commerciaux actuels, la tendance croissante à décomposer l'action dramatique en « *frames* » ou en *retours en arrière*, souvent accompagnés de l'innoportune présence d'un commentaire dont la superposition à l'action visuelle nous oblige sans cesse à faire un transfert du royaume de l'immédiat à celui de la nostalgie du passé. En d'autres termes, le cinéaste dit : « Ceci arriva » ou « ceci m'arriva » plutôt que le vital « ceci arrive » ou « je suis ».

Cette neutralisation par le haut et par le bas de l'essentiel du cinéma : son pouvoir de simulation de l'expérience réelle, en consacre sa plus déroutante tendance. Nous voilà dans le









Fireworks « ...le triomphe du rêve... ».

cul-de-sac de la stylisation. De la bouche des morts-vivants qui jouent les oracles de l'écran contemporain doit sortir une chartre de *libération* : la réintégration de la poétique persuasive de l'image lyrique. Libération qui n'est *possible que par la vision intime* de l'artiste à travers l'objectif de sa caméra, en un mot par le « cinéma personnel ».

Ce fut précisément cette possibilité « cinématique » d'expression de la spontanéité qui m'attira en tant que forme d'art personnel. Je vis sa force de désordre : une façon d'apporter un changement. Ce moyen d'expression peut *dépasser l'esthétique pour* devenir expérience. Mon idéal était un cinéma « vivant » explorant le dynamisme de la communication visuelle de la beauté, de la terreur et de la joie. Je voulais que mon cinéma personnel transmute la danse de mon être intérieur en une poésie d'images mouvantes *pour créer* un climat neuf de révélation spirituelle où le spectateur, oubliant qu'il *regardait une œuvre* d'art, pourrait ne faire qu'un avec le drame. Je savais qu'un tel art n'exigeait que les moyens les plus simples : Okamoto et la leçon de l'esthétique japonaise m'avaient montré le chemin.

Avec une caméra de 16 mm sans pied je tournai ma première *série* de brefs *haiku*. Ce fût mon apprentissage du merveilleux qui nous entoure, attendant d'être *découvert*, éveillé à la connaissance et à la vie et dont l'essence magique est révélée par la sélection. A dix-sept ans, je composais mon premier long poème, suite d'images de quinze minutes, mon *tanka* noir : *Fireworks.*

J'avais vu ce drame sur l'écran parfait de mes rêves. *Cette vision était* uniquement justiciable de l'instrument qui l'attendait. Avec trois lampes, un *drap noir pour* décor, la plus grande économie de moyens et une grande concentration intérieure, *Fireworks* fut réalisé en trois jours.

Exemple du transfert direct d'une inspiration spontanée, ce film révèle la possibilité d'une écriture automatique sur l'écran, d'un nouveau *langage révélateur* de la pensée, il permet le triomphe du rêve.

La croyance toute intellectuelle des « rois figés » du cinéma à la suprématie de la technique fait penser, sur le plan littéraire, aux essais analytiques d'un Poë ou aux méthodes d'un Valéry qui disait : « Je n'écris que sur commande. La poésie est un exercice ».

Au pôle opposé de ces systèmes de création il y a l'inspiration divine d'un *Rimbaud ou* d'un Lautreamont, prophètes de la pensée. Le cinéma a exploré les régions nord de la stylisation impersonnelle, il doit maintenant découvrir les régions sud du lyrisme personnel; il doit avoir ses prophètes.

Ces prophètes restaureront la foi en un « cinéma pur » de *révélation* sensuelle. Ils rétabliront la primauté de l'image. Ils nous enseigneront les principes *de leur foi : que nous* voyons avant d'entendre, que nous sentons avant d'analyser, que nous participons avant d'apprécier. Nous redonnerons au rêve sa condition première de vénération. Nous nous souviendrons des mystères primitifs.

L'avenir du film est entre les mains du poète et de sa caméra.

Cachés sont les *disciples* de la *foi* en un « cinéma pur », même en cet âge invraisemblable. Ils font secrètement leurs modestes « feux d'artifices », les montrant de temps en temps; ils passent inaperçus dans l'éclat des « cascades d'argent » du cinéma commercial. Peut-être une de ces étincelles libérera-t-elle le cinéma...

Les anges existent. La nature *fournit* « l'inépuisable torrent des belles apparences ». C'est au poète, avec sa vision personnelle, de les « capturer ».

SAMSON, CECIL ET DALILA



par

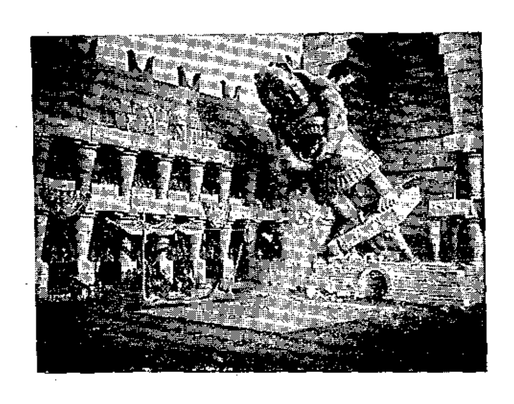
JACQUES DONIOL-VALCROZE

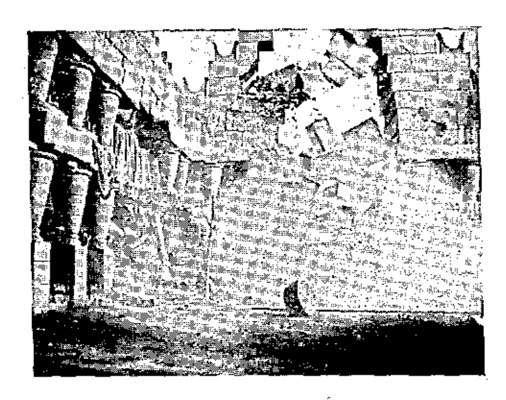
> « *Il faudrait songer, mon cher, à un numéro spécial sur de Mille. N'oubliez pas que le bonhomme est un des piliers du temple, une véritable institution...* »
> Jean George AURIOL (Lettre d'août 1949).

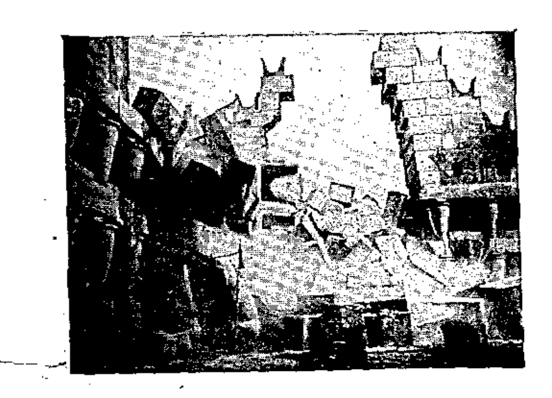
Ce qui fait l'intérêt le plus vif de *Samson et Dalila* (1), ce qui caractérise le mieux la place de cette œuvre dans une vivace tradition, le cinéma à grand spectacle, risque d'être négligé à la fois par le grand public et par les spécialistes. Le premier ira sans doute voir le film en foule et Cecil B. de Mille a mis trop d'atouts dans son jeu pour que le spectateur ne « marche » pas; mais il est bien possible qu'il déclare après la projection qu'il n'a pas été dupe, qu'il sait bien que « cela ne s'est pas passé comme cela », qu'il y a été pour s'amuser. Ce disant il travestit la vérité. S'il ne savait pas d'avance qu'il

Ci dessus : Hedy Lamarr dans *Samson et Dalila* (1949).

(1) Voir la fiche technique page 31.







De haut en bas : les trois phases principales de l'écroulement du temple de Dagon qui constitue la scène *finale* de *Samson et Dalila*

croira tout au long de la projection à cet « hénaurme » Samson et à cette Dalila sophistiquée, il n'irait pas voir le film. C'est le quant-à-soi d'une époque atomique où l'intelligence est d'autant plus grande qu'est petit le pouvoir d'émerveillement, qui lui fait dire qu'il ne prend pas au sérieux « ces grandes machines ». L'accusation d'inauthenticité que postulent ces sortes d'affirmations frise l'absurde. A partir du moment où il y a film tourné après coup et non pas « actualité » ou document pris sur le vif, les questions d'authenticité ou de réalisme sont de faux problèmes. C'est par des voies ambiguës, celle de l'interprétation, que l'art est le miroir de la vie quand ce n'est pas cette dernière qui imite celui-ci. De la *Salambô* de Flaubert, à laquelle on pense souvent devant la Dalila de de Mille, qui songerait à dire qu'elle est ou n'est pas authentique ? A partir du moment où Flaubert n'introduit pas dans son histoire des canons de 75 et de Mille des Jeep amphibies, le problème — sinon de la vérité — du moins de la véracité historique ne peut être posé de façon sérieuse même en ce qui concerne le détail. En effet à ceux qui auront remarqué que de Mille adorne le temple de Dagon de fresques égyptiennes, je réponds que la Dalila dodue de Rubens fleure son dix-septième à vingt mètres et que les guerriers qui s'emparent de son amant trahi font plus penser au siège d'Anvers de 1585 qu'à la bataille de Lechi, onze siècles avant Jésus-Christ, sur laquelle d'ailleurs les documents manquent totalement, même en ce qui concerne la machoire d'âne qui eut raison de mille lances et de mille boucliers. Et que dire de la paire de ciseaux que tient la Dalila de Rubens (1), du roquet frisé qui jappe

(1) De Mille a eu la pudeur de la remplacer par un stylet.

à ses pieds, de la pantoufle de velours brodée et du pot de chambre (*sic*) qui est sous le lit ? Plutôt que de chicaner de l'existence problématique du pot de chambre au temps des Philistins, les critiques d'art préfèrent se placer sur le terrain de l'art de la peinture.

Nul doute que l'avisée cohorte des critiques de cinéma se placera de même sur le terrain de l'art du film pour juger du dernier épisode biblique de de Mille. Il est à craindre cependant que, classé une fois pour toutes parmi les réalisateurs « commerciaux », il ne soit plus considéré comme étant dans la course, et que l'on ait plus de curiosité pour son apparition dans *Sunset Boulevard* que pour ses dernières réalisations. On oublie même facilement ce que l'histoire du cinéma doit à de Mille. Faut-il rappeler les paroles d'Alexandre Arnoux : « *Forfaiture* a secrètement déterminé toute l'évolution du cinéma pendant ces dernières années..., nous a ouvert les portes de la technique, a préludé à toutes les créations de la caméra, nous a familiarisés avec les changements de plans, les ellipses du découpage, les ressources et les cadences du montage, a jeté les bases du jeu concis et sans bavure de l'écran » (1), celles de Georges Charensol : « *Forfaiture* (1915) se place à l'origine de l'évolution du cinéma américain. Antérieurement, il existe une production cinégraphique, mais pas à proprement parler d'*œuvres.* C'est une des raisons qui nous font attacher à ce film tant de prix... C'est de son triomphe sur nos écrans que date l'entrée du cinéma français dans sa troisième époque : celle qu'on pourrait appeler « intellectuelle »... » (2). Faut-il, si ces jugements anciens semblent susceptibles de révision, renvoyer aux quelques lignes récentes (inscrites en tête de cet article) du cher Jean George Auriol qui désirait en effet consacrer un numéro spécial de *La Revue du Cinéma* à Cecil Blount de Mille ?



Voici Cecil de Mille revêtu de sa fameuse tenue (la visière et le porte-voix ne doivent pas être loin) expliquant à Samson (Victor Mature) comment on doit se servir d'une mâchoire d'âne pour exterminer mille Philistins.

⁂

Il fut, en effet, et demeure un des piliers du temple hollywoodien. Il en incarne le meilleur et le pire. Ses soixante-dix ans n'ont rien changé à une silhouette soigneusement entretenue : leggins, visière, porte-voix. Le temple c'est lui qui l'a fondé en 1913, en louant une grange près de Los Angeles pour y tourner *The Squaw Man*. Il a créé aussi, avec Lasky et Goldwyn, un des étages du temple : la Paramount. Il a inventé également un système de crédit bancaire qui fonctionne toujours et qui fut à l'origine du développement de

(1) Alexandre Arnoux, *Du muet au parlant.*

(2) Georges Charensol, *Panorama du Cinéma.*

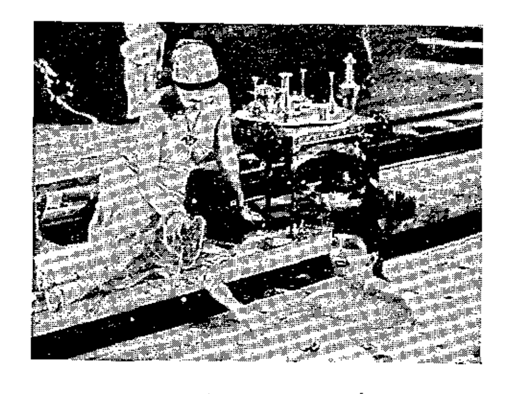
l'industrie cinématographique. Il fut président de la Commercial National Trust and Saving Bank of Los Angeles, il eut sa signature sur un billet de banque de dix dollars, il lança Gloria Swanson, Wallace Reid, Thomas Meighan, Agnes Ayres, Julia Faye, Jack Holt, Rod La Roque, Dustin Farnum, Sessue Hayakawa, Richard Dix, Florence Vidor, Charles Bickford, William Boyd, Robert Preston..., il a dirigé enfin près de soixante-dix films qui connurent presque tous la faveur du public. La permanence de ce succès est *absolument* unique dans l'histoire du cinéma américain, gros mangeur de personnalités. Alors que cessaient de tourner Griffith, Ince, Sjoström, Stiller, Stroheim, la roue de la fortune continuait de tourner en faveur de de Mille qui passa sans effort du muet au parlant et qui, en bref, est sans interruption un des princes officiels du cinéma américain depuis quarante ans.

⁂

Cette suite de faits, cette sorte de statistique d'une carrière étonnante sur le plan du Box Office ne prouve rien en elle-même. Pas plus que les complaisants communiqués publicitaires qui comparent ce cinéaste à Victor Hugo auquel, paraît-il, « il fait penser irrésistiblement avec moins de grandeur apprêtée »; ce qui est méconnaître la personnalité assez mystérieuse d'Hugo aussi bien que celle de de Mille qui est poète à coup sûr et romantique à sa façon mais ne peut être comparé à Hugo que par l'abondance de ses œuvres. A franchement parler, les deux personnages sont assez différents. Ils n'ont en commun que d'avoir été victimes l'un du mythe de la barbe blanche qui, comme chacun sait, poussa au menton d'Hugo aux alentours de sa quinzième année, et l'autre d'un succès commercial continu qui l'a privé de cette auréole de l'échec qui permet de considérer, par exemple, les films de Stroheim avec ce regard plus neuf — et plus juste — que l'on porte, grâce au recul du temps, aux œuvres qui ont connu une malédiction quelconque, fut-elle provisoire. S'il est exact que de Mille est un personnage « historique » dans le panorama des cinquante premières années du cinéma, il n'est pas, de beaucoup s'en faut, une personnalité légendaire. Il est difficile aux cinéastes d'entrer vivant dans leur légende. Ce fut le cas de Chaplin et, dans une certaine mesure, d'Eisenstein. Un Murnau, un Vigo, un Flaherty eussent mérité ce privilège mais, passé le cadre d'un cercle d'amateurs, plus restreint qu'on ne croit, qui se soucie vraiment de *L'Aurore* et de *L'Atalante* ? Et la forme apparemment non romancée des œuvres de Flaherty ne le condamne-t-il pas à l'ignorance du très grand public ? Car enfin, le « légendaire » exige « le plus grand nombre ». Il se peut que cet état d'esprit soit en passe d'être modifié. C'est ce qu'espère Renoir et qu'explique Bazin dans ce même numéro à propos de la question des « reprises ».

⁂

Cecil B. de Mille est bien vivant. Nous ne pouvons entreprendre d'analyser ici son œuvre (soixante-dix films) dans tous les genres qu'il a abordés, mais seulement dans cette ligne qui va de *Jeanne d'Arc* à *Samson et Dalila* en passant par *Les Dix commandements, Le Roi des rois, Le Signe de la Croix, Cléopâtre* et *Les Croisades*. Les détracteurs de de Mille sourient devant cette inquiétante diversité; leur principal reproche est celui de « l'opportunisme » : selon les variations du Box Office, de Mille aurait traité tous les sujets qui paraissaient devoir être fructueux pour la compagnie. Cette accusation me



Le signe de la Croix (1932).



Cléopatre (1934).



Les Croisades (1935).



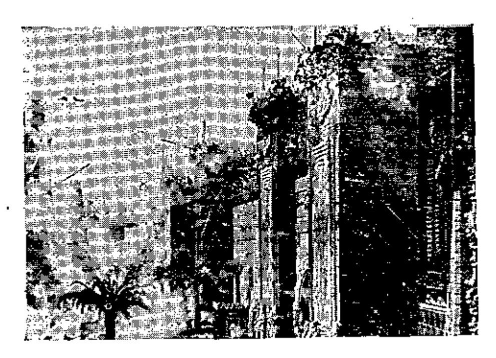
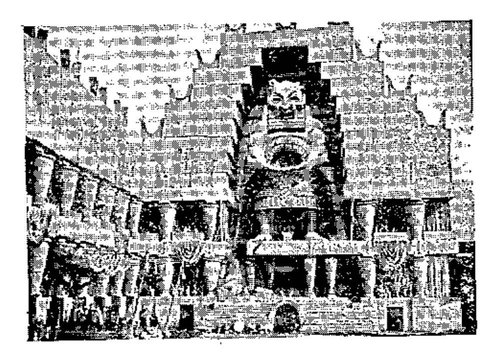
Une aventure de Buffalo Bill (1936)



Pacific Express (1938).



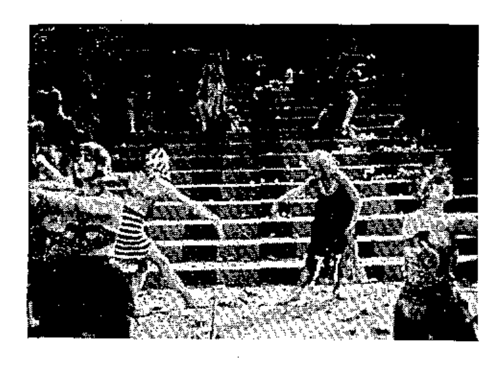
The Greatest Show on Earth (1950).

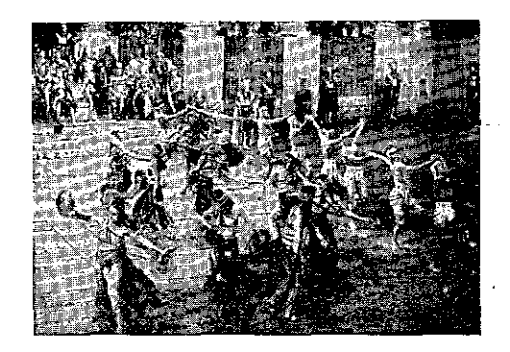



Le fameux décor babylonien (à gauche), le plus grand du monde, construit par Griffith pour *Intolérance* (1915) a sans doute inspiré de Mille dans sa conception du temple de Dagon de *Samson et Dalila*.

paraît totalement dénuée de fondement. Certes le bonhomme a ses défauts, son esthétique peut logiquement passer pour parfaitement détestable, mais il me semble que sa principale qualité est, tout au long d'une abondante carrière, une unité de style à peu près totale, une constante fidélité à une optique et à une conception de l'histoire qui relève d'une vieille tradition dans l'histoire des arts plastiques et de la littérature dont il ne fut pas l'initiateur sur l'écran (avant lui les Italiens, Nonguet, Zecca, le «Film d'Art»), mais peut-être le vulgarisateur le plus important et le plus talentueux. Je crois de Mille parfaitement indifférent aux questions de mode et totalement imperméable aux influences. Il est un des rares personnages hollywoodiens que la fulgurante apparition d'un Welles ou le phénomène du néo-réalisme italien ait laissé complètement froid. *Citizen Kane* ou *Païsa* n'ont pas changé d'un iota son opinion sur la façon de se servir d'une caméra. A quelques progrès mécaniques près, il referait aujourd'hui *The Squaw Man* comme il l'a fait en 1913 et comme il l'a refait en 1918 et en 1931. Il aurait pu tourner *Samson et Dalila* en 34 à la place de *Cléopâtre*, et *Cléopâtre* en 49 à la place de *Samson et Dalila*, je ne pense pas que ces films en eussent été sensiblement différents (1). Sa prédilection pour les sujets bibliques ou antiques montre bien qu'il n'entend se ménager qu'un seul alibi : celui de l'éternité. Il m'apparaît, en tout cas, évident que s'il fait des films, c'est d'abord pour le plaisir — il est de ceux dont le cinéma est l'appareil respiratoire, privés de lui, ils étouffent et là où il y a de la gêne... — et ensuite parce que, à sa façon, mineure peut-être, primaire diront certains, en tout cas têtue et soutenue par une grande unité de vue, il entend délivrer un certain message. Depuis quarante ans, il mystifie les foules indispensables au rendement financier de ses entreprises et ce, au profit, à première vue, d'une esthétique personnelle et, en définitive, d'une éthique assez singulière.

(1) On me faisait remarquer récemment que la Dalila de de Mille n'est pas « sexy », qu'il néglige l'élément « peau », qu'enfin les étreintes sont rares chez lui et toujours justifiées par l'action : départ, retrouvailles, disputes, etc., et non par une attirance sensuelle, que donc de Mille est démodé ou tout au moins pas dans le courant actuel. Cela est exact. De Mille s'est contenté de mettre sa Dalila demi-nue tout au long du film. Ce qui était peut-être le comble de l'audace en 1915 laisse froid le spectateur 1951 qui préfère le style « Série Noire ». Mais de Mille s'en moque bien. Il a sa conception de l'attrait sexuel et s'y tient. Cela ne fait que prouver une fois de plus qu'il n'est pas un opportuniste.





Autre analogie intéressante : les danses païennes d'*Intolérance* (à gauche) et celles que fait danser de Mille devant le roi des Philistins dans *Samson et Dalila*. Même anachronisme voulu, même introduction du style music-hall dans la conception de l'antiquité.

Aussi bien, Cecil B. de Mille ne fut pas un novateur sur le plan de la technique et il n'inventa rien sur celui de la syntaxe de la langue cinématographique. C'est justement que Georges Sadoul peut dire « qu'il prit à la scène ses sujets et ses acteurs, à Griffith le gros plan, un découpage étudié, l'emploi expressif de la lumière et la sobriété dans le jeu ». Ce furent d'ailleurs les circonstances de la guerre de 14-18 qui imposèrent *Forfaiture* en Europe avant *Naissance d'une Nation* jugée inopportune par la censure et qui fut présentée en France avec sept années de retard. Il n'y a pas, d'autre part, dans l'œuvre de de Mille, un seul film — y compris *Forfaiture* qui a terriblement vieilli — qui puisse être qualifié de chef-d'œuvre. C'est plutôt la somme des œuvres qui force l'attention et détermine la place importante de l'homme dans l'histoire de l'écran. Et encore faut-il y tenir pour négligeables les drames mondains, les comédies, voire certains « westerns » (*The Plainsman* est pourtant très honorable) et certains films d'aventures du genre *L'Odyssée du docteur Wassell*. Ce qui compte chez lui ce sont les sujets où, avec l'alibi de l'éternité, il a pu librement développer ses thèmes favoris.

Le formalisme de son œuvre en cache, à première vue, les racines plus profondes. Son style commence par faire sourire. Il en est un peu de lui comme du dôme de la cathédrale de Milan : on y trouve tout ce qu'on veut, du gothique le plus flamboyant au baroque le plus échevelé en passant par Saint-Sulpice, le gongorisme, le chiriguresque, le « concetto », etc... Il serait plus juste de dire qu'en définitive de Mille est un cinéaste « précieux ».

Cette opinion d'apparence paradoxale m'est venue à l'esprit en relisant l'excellent essai de Claude-Edmonde Magny intitulé *Précieux Giraudoux*. L'auteur qui sait bien que la préciosité n'est pas un artifice de style mais une position métaphysique analyse avec subtilité la rhétorique de Giraudoux qu'elle considère à juste titre comme le maître de tous, le précieux, « l'archimagicien », le « sourcier de l'Eden ». Claude-Edmonde Magny explique en substance que le monde de Giraudoux est un monde de formes substancielles, d'idées platoniciennes, d'abstractions incarnées, chacun de ses héros et héroïnes est un archétype, même le fameux cornichon du *Choix des Elues* est le cornichon-type; comme chez tous les précieux, les personnages sont d'emblée parfaitement eux-même, les deux principaux traits de style sont l'universalité et le superlativisme et accessoirement le contraste; à l'inverse de l'aristotélisme des moralistes français, les universelles de Giraudoux sont platoniciennes, d'où

l'éloignement de tout réalisme de langage; en supprimant la complication du réel, Giraudoux veut nous restituer les choses dans leur pureté primitive; il proteste contre l'impureté de l'existence; cette position qui entraîne la monotonie dans le roman trouve son épanouissement dans le théâtre, seul endroit où le mot puisse prendre toute sa force car l'univers giralducien est entièrement créé par le langage; autre conséquence : un « aplomb » égal à celui du créateur; le démiurge Giraudoux fabrique des vérités éternelles, il devient le rival de Dieu; tout le théâtre de Giraudoux est l'histoire d'une rivalité entre les dieux et les hommes; Giraudoux, en fin de compte, prend parti contre les dieux, contre les anges. « Les dieux infestent notre pauvre univers, Judith, dit Hollopherne... Mais il est encore quelques endroits qui leurs sont interdits... seuls je sais les voir... je t'offre pour une nuit cette villa sur un océan éventé et pur... » Ce que Giraudoux déifie en fin de compte c'est l'homme. Mais on ne sait jamais, dans le théâtre de Giraudoux, à qui reste le dernier mot, l'équivoque et l'ambiguïté pèsent sur ses conclusions : on ne sait jamais qui est vraiment vainqueur, les jeux ne sont jamais faits de façon définitive. Seul *Sodome et Gomorrhe* conclut sur deux notions partiellement nouvelles chez l'auteur : la substitution de la fatalité à la causalité psychologique et une vive réaction contre l' « angélisme ». Donc homme de théâtre avant tout (l'essence esthétique du théâtre étant la mise à jour du destin), Giraudoux n'a mis en scène que deux personnages : Dieu et l'homme. Ajoutons qu'il prend presque toujours le parti de la femme contre l'homme. Elle est son instrument privilégié dans sa lutte contre l'ange, lutte perpétuellement remise en cause par « la fondamentale duplicité de l'Etre ». Telles sont — très grossièrement résumées, et je m'en excuse auprès de l'auteur — les grandes lignes de l'argumentation de Claude-Edmonde Magny.

⁂

Je n'ai point cité cette thèse sur Giraudoux pour établir un parallèle rigoureux entre cet écrivain et Cecil B. de Mille. Je ne pousserai pas aussi loin le paradoxe. Il faudrait, pour cela, diront certains, postuler à la base une transmutation de la qualité de l'un en vulgarisation chez l'autre, du bon au mauvais goût, du diamant à la véroterie. Or, mis à part le fait que le problème du bon et du mauvais goût est un faux problème, pareille transmutation serait injuste à l'égard de de Mille qui 1°) ne vulgarise qu'en apparence, et 2°) brille de feux authentiques.

Il se trouve plus simplement que, certaines proportions gardées et jusqu'à un certain point seulement, les principales considérations de Claude-Edmonde Magny (elle en serait bien étonnée) peuvent s'appliquer au cas de de Mille. Il n'en ressort pas que celui-ci soit un équivalent cinématographique de l'autre, mais à coup sûr qu'il est un baroque et un précieux dans le sens où l'était Giraudoux ce qui, on me l'accordera peut-être, jette quelques lumières nouvelles sur le fondateur du crédit bancaire cinématographique.

« Comme le démiurge de Platon, il a besoin pour créer d'avoir un modèle sous les yeux... il a emprunté tous ses sujets à la légende ou à l'Ecriture », dit de Giraudoux, l'essai en question : c'est aussi le cas de de Mille. Il lui faut au moins l'autorité de la Bible pour atteindre à son propos. Nous sommes ainsi enfermés dans un univers sur lequel ne pèse plus l'hypothèque de l'ambition d' « hyperréalité ». Il va s'agir tout de suite de Moïse, du Christ, de Cléopâtre ou de Richard Cœur de Lion : le spectateur ne peut s'y tromper,



Le combat de Samson avec le lion, admirablement truqué, est un des meilleurs morceaux de bravoure de *Samson et Dalila*.

il va entrer de plain-pied dans le climat de la démesure, de l'unique, du superlativisme et des majuscules. Nul besoin d'authentifier Moïse ou Cléopâtre. On y croit déjà à moitié. De Mille va se charger de l'autre moitié car il est déjà sur le plan de la Génèse, de Shakespeare, de Rubens, de Veronèse ou de Saint-Saëns. C'est alors que commence le travail du cinéaste. Prenons comme exemple *Samson et Dalila* puisque le film est ou va être projeté bientôt. De Mille disposait à la base des soixante et onze versets des chapitres 14, 15 et 16 du livre des Juges de l'Ancien Testament (1). Un excellent synopsis, détaillé et sans obscurité. Il ne va lui être qu'en partie fidèle. Il conserve les épisodes les plus spectaculaires : le combat avec le lion (mais il le déplace dans le temps et y fait assister Dalila que Samson ne rencontre que vingt ans plus tard); les noces de Thimna et l'incident de l'énigme; l'incendie des blés (mais il supprime les renards); la bataille de Léchi et la fameuse mâchoire d'âne; la coupe des cheveux; l'aveuglement, la meule, la fête en l'honneur de Dagon et l'écroulement du temple, mais il en travestit presque chaque détail et il s'est privé de deux autres épisodes spectaculaires : la naissance de la source En-Hakkoré et le portage des portes de Gaza sur la montagne d'Hébron.

D'autre part, comme Giraudoux dont le repérage dans la durée n'a rien de chronologique ni d'essentiellement temporel, de Mille jongle avec le temps. Il est dit en toutes lettres (Juges, 15, 20) que « Samson fut juge en Israël, au temps des Philistins, pendant vingt ans ». C'est dans sa prime jeunesse qu'il tue le lion, manque ses noces avec la fille du Thimnien (qui ne s'est jamais appelée Semadar et n'a jamais été la sœur aînée de Dalila), qu'il incendie les

(1) Je sais bien que le scénario est fait d'après le livre de Harold Lamb et Vladimir Jabotinsky, mais cela ne change rien au problème. De Mille a tout de même choisi ce qu'il a voulu.

blés, qu'il se livre aux Philistins, qu'il combat à Léchi, etc..., et c'est bien des années plus tard qu'il rencontre Dalila. Dans le film, on a l'impression que tout se passe en une dizaine de jours et sur quelques kilomètres carrés. C'est que les personnages sont exactement circonscrits dans le temps et l'espace. Ils n'évoluent pas, ils sont « donnés » une fois pour toutes, tout au plus sont-ils capables, d'une heure à l'autre, de caprices ou de changements d'humeur, mais ils restent constamment fidèles à leur essence montrant selon l'éclairage et la richesse de leur caractère une ou plusieurs facettes de leurs personnalités. Samson n'est qu'une manifestation, qu'un instrument de Dieu : il incarne la force ou la faiblesse, selon que l'emporte en lui la foi ou le pouvoir de séduction de Dalila. En face de Dieu il a Dalila qui incarne la lutte avec l'ange. Il n'y a qu'un troisième personnage en dehors de Dieu et de Dalila, c'est le roi Philistin totalement inventé pour les besoins de la cause, car l'Ancien Testament n'en dit rien. Présenté de façon plutôt sympathique, il est une sorte d'arbitre qui compte les coups. Il incarne la puissance terrestre et défend l'ordre public contre les désordres du ciel. C'est l'Eghiste d'*Electre*. George Sanders le présente intelligemment sous les traits d'un gentleman bien élevé, flegmatique, sceptique et vaguement goguenard.

Une fois posés ces trois personnages, étroitement circonscrit leur champ d'action et la durée ramenée à son minimum possible, de Mille développe l'intrigue en auteur dramatique (1). Il y a assez précisément trois actes et des lieux dramatiques précis et purement théâtrals : le palais, le désert, le temple, la tente, etc... On fait rarement le trajet de l'un à l'autre, le rideau tombe et se relève sur un autre endroit. Ces décors feront ricaner, on y retrouve les meilleures (ou les pires) traditions du film d'art, de Cabiria, de Saint-Sulpice et d'Epinal. Mais, outre que ce mélange présentait l'avantage de l'universalité, il manifeste par ailleurs tous les *charmes* du baroque et du style précieux. Son adéquation aux personnages me paraît parfaite et voulue par de Mille qui est son propre Bérard, son propre Jouvet. S'il n'a pas, de toute évidence, la sûreté de goût de ces deux artistes, il n'en a pas moins (et n'oublions pas que son public est celui de l'Athénée multiplié par cent mille) le sens de la féerie et il a compris qu'il importait avant tout de présenter des décors non-réalistes, voire extravagants (2), afin de couper court à toute tentation de véracité historique. Cet univers de catéchisme illustré et de music-hall sert admirablement son propos. J'ajoute que le décor du « bain de Samson », qui fait penser aux paysages romains d'Hubert Robert, est d'un goût exquis et que nombre des costumes du film ne sont pas sans rappeler l'esthétique d'un Olivier Messell (3) dans *Roméo et Juliette*, créent bien à mon avis le climat d'opéra italien qui convenait au débat.

---

(1) Les personnages s'expriment d'ailleurs suivant les meilleures conventions théâtrales, presqu'en alexandrins simili-raciniens dans la version doublée, la seule exploitée en France.

(2) L'emploi de la toile peinte paraît presque systématique. Celle — d'ailleurs fort laide — devant laquelle Dalila se lamente et invoque Dieu pour la première fois est trop manifeste pour n'être pas voulue. Car enfin, de Mille avait les moyens de construire un décor en profondeur, voire d'utiliser une transparence, ce qu'il fait pour les extérieurs.

(3) Même souci du détail stylisé, même utilisation du métal. Les costumes de Sanders sont, hauts de chausses mis à part, proches de ceux portés par Ralph Forbes dans *Roméo et Juliette*.



Sous une apparence de chromo quelque peu Saint Sulpicien, la ravissante scène du bain est en réalité dans les meilleures traditions du baroque précieux.

Dans ce débat Dalila est, pour de Mille, le principal personnage. Elle est la version féminine de l'Hollopherne de la *Judith* de Giraudoux. Comme Hollopherne le fait avec Judith, elle s'efforce d'arracher Samson au parti de Dieu. On ne peut pas ne pas être frappé par la similitude entre les deux arguments.

Judith est chargée d'assassiner Hollopherne qui est l'ennemi de Dieu. Dalila est chargée de capturer Samson qui est l'envoyé de Dieu. La Judith de Giraudoux est mystérieuse. Comme le fait remarquer Claude-Edmonde Magny, « on ne saura jamais si c'est par amour, comme elle le croit, que l'héroïne a tué Hollopherne ou par haine patriotique, comme le pensent les Juifs et les Prophètes; ou bien, comme le suggère le Garde dans cette scène extraordinaire et ténébreuse où il reste seul avec Judith, pour que les desseins de Dieu fussent accomplis ». La Dalila de de Mille est moins mystérieuse, mais elle demeure ambiguë. Le fait que les deux actes en question (assassinat d'Hollopherne ou capture de Samson) soient contraires, l'un pour, l'autre contre Dieu, ne change rien au mécanisme du système. Ce qui compte c'est l'analogie entre Dalila et Hollopherne : ce qu'ils incarnent et la résistance qu'ils offrent au Ciel est du même ordre. La Dalila de de Mille se moque bien du patriotisme et elle n'agit qu'accessoirement par intérêt (l'argent qu'elle exige n'est qu'une « couverture » pour masquer son but véritable : reprendre Samson sentimentalement). Restent l'amour et la lutte contre Dieu. L'amour apparaît d'abord comme le principal moteur. Voici, en effet, comment se résume l'histoire pour de Mille : Dalila rencontre Samson et ce grand gars sympathique et malicieux comme une grosse bête lui plaît sur l'heure. Elle décide de l' « avoir » coûte que coûte. Mais Samson lui préfère sa sœur Semadar. Jalousie, dépit, désir de vengeance. Elle saute donc sur l'occasion qui lui est offerte de reprendre



Tout le *Samson et Dalila* de de Mille — et c'est en quoi il évoque l'univers de Giraudoux — se résume en une rivalité entre la terre, incarnée par Dalila, et Dieu, incarné par Samson. Les héros de ce « combat avec l'ange » prennent des apparences polyvalentes et intemporelles comme dans cette scène où Samson a l'air du Christ et Dalila de Lady Hamilton.

Samson. Elle promet de le capturer mais elle poursuit d'autres buts. Elle finit par lui arracher son secret, mais elle est devenue sa maîtresse, leur idylle se poursuit dans un cadre enchanteur, elle n'a plus l'intention de se servir de ce secret contre Samson. Elle veut « vivre sa vie » avec lui, elle exige son droit à vivre comme une autre avec l'homme qu'elle aime, elle lui propose la fuite en Egypte. Dieu s'interposant, Samson va lui échapper; elle le livre. Dieu perd Samson mais gagne la première manche contre Dalila. Celle-ci vaincue par Dieu va l'être aussi par les hommes : malgré les promesses, on aveugle Samson et on l'enchaîne à la meule. Redésespoir de Dalila, redésir de vengeance. Elle va assouvir cette vengeance en servant la cause de Dieu. Mais de quelle façon ? En Le forçant à recourir à elle, quasiment en se substituant à Lui. C'est elle qui délivre Samson de ses liens, lui redonne courage, en obtient son pardon, retrouve son amour et c'est elle qui le place entre les colonnes du temple et permet l'écroulement final où elle s'engloutit aussi, ne tenant pas à survivre à son bel amant. En définitive, c'est elle qui a gagné : sur le plan de l'amour et sur celui de la puissance. Même à supposer qu'elle ait été l'instrument de Jéhovah, elle l'a forcé à se servir d'elle, elle l'a forcé à convenir qu'il ne pouvait se passer des simples mortels, qu'il ne pouvait compter uniquement sur ses élus : Samson a besoin finalement d'une femme (de cette vamp sophistiquée à laquelle Hedy Lamarr a donné sa ravissante froideur, sa féminité calculée, sa coquetterie de poupée gâtée), de son amour, de l'imposition de ses mains de pécheresse pour retrouver la « ligne » du Seigneur. Dalila n'a pu réussir à faire préférer à Samson la terre au paradis terrestre mais, perdue pour perdue, elle devient le démiurge qui dénoue l'histoire. Sa

défaite momentanée se solde par une victoire devant l'éternité. Ce qui était écrit s'est accompli, mais grâce à une poule de luxe qui avait la vocation d'une mère de famille. De Mille a donc modifié les Ecritures pour nous conduire à cette conclusion. Avouez qu'elle dépasse le cadre du cinéma commercial à grand spectacle.

⁂

Certains lecteurs trouveront que j'ai abusé de leur patience, que l'on ne peut défendre, dans une même publication, Bresson et de Mille, les éclaireurs du cinéma de l'avenir et un de ces « rois figés » dont parle Kenneth Anger dans ce même numéro. Je n'ai pas la prétention de croire que ma démonstration est tout à fait concluante et, si de Mille avait la réputation intellectuelle d'un Wyler, je ne l'aurais pas tentée, mais en l'état actuel de la critique qui saute de films en films en donnant toujours raison au dernier venu ou à la dernière « école », il ne m'a pas paru inutile de renverser un instant la vapeur et de souligner l'ambiguïté possible d'une œuvre qui incarne et résume tout un aspect du cinéma et dont la décadence éventuelle n'aura rien à voir avec l'apparition de tendances nouvelles, car ses équivoques et envoûtants scintillements relèvent d'une tradition qui dépasse largement les cadres étroits d'un art adolescent. C'est peut-être justement un film comme *Samson et Dalila* qui fixera le mieux dans la mémoire la trace de son enfance ambitieuse et flamboyante.

SAMSON ET DALILA, film en technicolor de CECIL B. DE MILLE. *Scénario :* Jesse L. Lasky Jr, Fredric M. Frank. *Arrangement original :* Harold Lamb, Vladimir Jabotinsky, d'après l'histoire de Samson et Dalila (Livre des Juges 13-16). *Images :* George Barnes. *Directrice du technicolor :* Nathalie Kalmus. *Décors :* Sam Comer, Ray Moyer. *Musique :* Victor Young. *Interprétation :* Hedy Lamarr (Dalila), Victor Mature (Samson), George Sanders (le Saran), Angela Lansbury (Semadar), Henry Wilcoxon (Astur), Olive Deering (Miriam), Mike Mazurki (le chef des soldats philistins). *Production :* Cecil B. De Mille-Paramount, 1949.

CÉCIL BLOUNT DE MILLE

Né le 12 août 1881 à Ashfield (Massachusetts). Originaire d'une famille de la Caroline du Nord. Son père, auteur dramatique, fut professeur de littérature anglaise à l'Université de Columbia. Sa mère, anglaise, avait été professeur à l'Académie de Lakewood. Devant le succès des pièces du père " The Charity Ball ", " Men and Women ", la famille s'installe à New-York. Cecil débute comme acteur au vieux Garden Théâtre et épouse Constance Adams, avec qui il est toujours marié. Il monte " Hamlet " et organise la Standard Opera Company, écrit des pièces en collaboration avec son frère William et enfin, en 1912, après avoir fondé avec Jesse L. Lasky et Samuel Goldwyn la « Jesse L. Lasky Feature Play Company », il se lance dans le cinéma et pour tourner son premier film *The Squaw Man* il fonde Hollywood. Il vit à Los Angelès, à Langhlin Park, dans une avenue qui porte son nom Est Chevalier du Saint-Sépulcre *(sic)*.

FILMOGRAPHIE ABRÉGÉE

1913. *The Squaw Man*

1914. *The Virginian*
The Call of the North (L'Appel du Nord)
What's his Name
The Man from Home
The Rose of the Rancho
The Girl of the Golden West

1915. *The Warrens of Virginia*
The Unafraid
The Captive
Wild Goose Chase
The Arab (L'Arabe)
Chimmie Fadden
Kindling
Maria Rosa (Maria Rosa)
Carmen (Carmen)
Temptation (Tentation)
Chimmie Fadden out West
The Cheat (Forfaiture)
The Golden Chance

1916. *The Trail of the Lonesome Pine (La piste du pin solitaire)*
The Heart of Nora Flynn (Le cœur de Nora Flynn)
The Dream Girl
Joan the Woman (Jeanne d'Arc)

1917. *A Romane of the Redwoods*
The Little American (La petite Américaine)
The Woman God Forgot (Les Conquérants)
The Devil Stone (Le Talisman)
The Whispering Chorus (Le Rachat Suprême)

1918. *Old Wiwes for New*
We Can't Have Everything (L'Illusion du Bonheur)
Till I come back to You
The Squaw Man (Remake du film de 1913; nouveau titre : *Un Cœur en exil)*
Don't Change your Husband (Après la pluie, le beau temps)

1919. *For Better for Worse.*
Male and Female (L'admirable Crighton; débuts de Gloria Swanson)
Why Change your Wife

1920. *Something to Thing About*
Forbidden Fruit (Le Fruit défendu ou *La Légende de Cendrillon)*
The Affairs of Anatol (Les Affaires d'Anatole)

1921. *Fool's Paradise (Le Cœur nous trompe)*
Saturday Night

1922. *Manslaughter (Le Réquisitoire)*
Adam's Rib (La côte d'Adam)

1923. *The Ten Commandements (Les dix Commandements)*

1924. *Triumph*
Feet of Clay
The Golden Bed

1925. *The Road to Yesterday*
The Volga Boatman (Les Bateliers de la Volga)

1926. *The Kings of Kings (Le Roi des Rois)*

1927. *Chicago*

1928. *The Godless Girl (Les Damnés du Cœur)*

1929. *Dynamite*

1930. *Madame Satan (Madame Satan)*

1931. *The Squaw Man (deuxième remake du flim de 1913)*

1932. *The Sign of the Cross (Le Signe de la Croix)*

1933. *This Day and Age* (Edité en Italie sous le titre : *La Nuova ora*).
Four Frightened People

1934. *Cleopatra (Cléopâtre)*

1935. *The Crusades (Les Croisades)*

1936. *The Plainsmann (Une aventure de Buffalo Bill)*

1937. *The Buccaneer (Les Flibustiers)*

1938. *Union Pacific (Pacific Express)*

1940. *Northwest Mounted Police (Les Tuniques écarlates)*

1941. *Reap the Wild Wind (Les naufrageurs des Mers du Sud)*

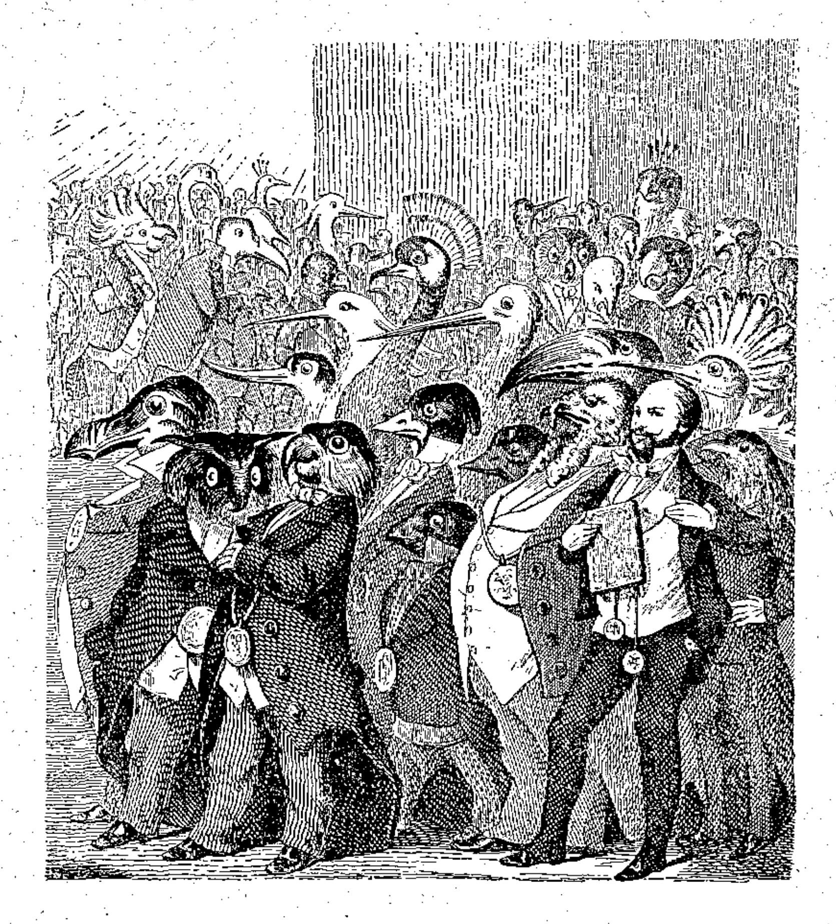
1943. *The Story of Doctor Wassell (L'odyssée du Docteur Wassell)*

1946. *Unconquered (Les Conquérants d'un nouveau monde)*

1949. *Samson and Delilah (Samson et Dalila)*

1950. *The Greatest Show on Eart* (film sur le cirque)
En préparation un film sur la Guerre de Troie

INTRODUCTION
à une filmologie de la filmologie



par

FLORENT KIRSCH

Le succès matériel et moral de la filmologie étant solidement établi et son Institut installé en Sorbonne, les scrupules seraient vains qui nous retiendraient de formuler enfin quelques réflexions déjà anciennes, que la curiosité et les préjugés favorables aux alibis de la science nous ont fait garder jusqu'ici par devers nous. Mais il ne saurait plus y avoir aujourd'hui de commune mesure entre la portée pratique de notre critique et la puissance de l'institution. Admise et protégée par plusieurs universités du monde, couverte par les noms les plus autorisés des chaires d'esthétique, de philosophie ou de philologie et, ce qui n'est pas le

moins important, accueillie avec enthousiasme par les plus brillants éléments de la jeunesse estudiantine, la filmologie présente déjà tous les caractères de la réussite définitive à l'ombre tutélaire de l'Université.

Qu'on nous entende bien, notre propos n'est pas de nous en prendre au contenu de la filmologie (qui mériterait une autre étude) -- nous nous efforcerons d'y rester aussi indifférent que les filmologues au cinéma -- mais d'expliquer comment elle a pu naître et se développer si rapidement quand vingt ans du dévouement tenace de quelques chercheurs n'avait guère ébranlé l'indifférence et les pouvoirs publics.

Et comment ne point s'étonner en effet de l'ampleur et de la rapidité d'un succès qui semble procéder de celui même du cinéma à ses débuts. Analogie paradoxale dans la mesure où le cinéma s'est précisément imposé comme une industrie du plaisir à bon marché en marge des arts traditionnels et, à plus forte raison, de la philosophie officielle et des études consacrées. Or le voici qui conquiert en quelques mois non pas même cette Académie Goncourt de l'Université qu'est le Collège de France : la Bastille de la Sorbonne. Avant même que l'administration universitaire se soit décidée à faire installer un appareil de projection sonore dans ses amphithéâtres, guère mieux équipés sous ce rapport qu'au Moyen-Age, l'Institut de Filmologie *y dispense son enseignement. Alors que la ténacité convaincue de quelques milliers d'instituteurs français n'est pas encore parvenue à faire entrer le cinéma dans les mœurs de pédagogique au niveau de l'enseignement primaire, M. Cohen Séat a convaincu sans difficultés apparentes les sommités de notre enseignement supérieur, les bureaux des ministères et les jeunes agrégatifs de la rue d'Ulm. Mieux : il a donné à ce mouvement une extension internationale, suscitant immédiatement l'enthousiasme de Buenos-Ayres à Moscou. Appréciée à la variété et à la valeur des noms dont elle peut se réclamer la filmologie est un triomphe sans précédent. En un temps où la politique fait peser de si lourdes hypothèques sur les ralliements intellectuels, la Filmologie peut avancer les noms de MM. Wallon, Zazzo, Georges Sadoul et Léon Moussinac. C'est que, prise en tutelle par l'Université, la Filmologie a su cependant rallier à son drapeau les personnalités les plus représentatives de l'histoire de la critique et de la pensée cinématographiques. Il n'est pas jusqu'à un franc-tireur comme Jean Painlevé qui ne s'y soit rangé, apparemment sans humour. Attribuer à la seule diplomatie de M. Cohen Séat une réussite aussi générale contre les préjugés universitaires, les obstacles politiques et les réticences personnelles dépasserait évidemment la vraisemblance. Il faut à l'ampleur et à la rapidité du phénomène une cause profonde à sa mesure et pour tout dire :* filmologique.



Notons d'abord que le cinéma a connu des conjonctures partiellement comparables dans ses rapports avec les intellectuels, mais il s'agissait alors d'écrivains ou d'artistes. La première tentative d'adoption de l'enfant terrible remonte comme chacun sait au Film d'art *et à M. Henry Lavedan, la seconde à la fin du muet et à l'*Avant Garde. *L'une et l'autre ont échoué (à des titres et dans des proportions du reste incomparables) par ce qu'elles ont prétendu non point seulement observer et comprendre le cinéma mais le transformer, mésestimant par là ses capacités de résistance, son inertie industrielle.*

Le premier trait de génie de M. Cohen Séat aura été d'apercevoir que l'opération ne pouvait réussir qu'en évitant cette fois toute confusion entre l'étude et la

production de l' « objet filmique ». Aussi bien M. Cohen Séat qui est aussi directeur de production et même un peu metteur en scène pousse-t-il l'honnêteté intellectuelle jusqu'à ne produire que des films du type le plus platement commercial, indiscernables de l'étiage des cinémas de quartiers, illustrant dans sa personne l'indépendance radicale de la pensée filmologique et de la praxis. *On voit immédiatement les multiples avantages stratégiques de ce postulat méthodologique. Il fait de l'indifférence une vertu intellectuelle, du mépris un trait de prudence scientifique, et presque de l'ignorance une condition préalable. Mais il est temps pour en bien saisir la portée de se mettre un instant à la place d'un éminent professeur de Faculté ayant par exemple consacré une vie de labeur aux seules études philologiques. Le grec archaïque et le sanscrit n'ont plus de secret pour lui, mais son fils va au cinéma. Par la force des choses, à la longue, un doute naît dans son esprit sur l'actualité de la sémantique indo-européenne comparée à celle qui, dans les salles obscures, développe ses effets à l'usage de sa progéniture, de ses étudiants et de sa concierge. Un temps vient même — quand il s'aperçoit par exemple que ses étudiants ne fréquentent plus seulement le Ciné latin mais un ciné club universitaire — où les arguments de M. Georges Duhamel ne suffisent plus à sa bonne conscience. Pourtant le Cinéma l'ennuie : il y va peu et les meilleurs des films qu'il a pu voir lui ont toujours paru relever d'une esthétique infantile. Mais quoi, sa formation scientifique l'a depuis longtemps accoutumé de distinguer le contenant du contenu; l'idiotie des films est une chose, leur existence une autre. La même langue peut servir à écrire* Fantômas *et la* Porte étroite, *Marcel Allain comme André Gide doivent leur influence à l'imprimerie. Le subconscient de notre Universitaire n'est pas loin de se demander si la prochaine génération de philologues ne se penchera sur les lois et l'évolution de cette nouvelle langue avec une attention égale à celle qu'il a dispensé sa vie durant à des littératures pas toujours moins primitives. Même si tout au fond cette pensée le scandalise et bien qu'il ne puisse être un instant question d'attacher physiquement plus d'importance à toute la production cinématographique qu'au moindre manuscrit médiéval, il ne lui serait pas désagréable de se parer du côté de l'inconnu, de prendre des gages, une hypothèque sur cet argot des midinettes et des concierges. Ce spécialiste des langues mortes préfacerait volontiers en fin de carrière le premier tome d'une grammaire de la nouvelle langue verte. Témoignant d'abord de sa jeunesse intellectuelle il contracterait aussi une assurance sur l'Histoire, prendrait à tout hasard figure de précurseur et remplirait par surcroît une dernière fois avant de mourir, sa vocation d'universitaire en parrainant le baptême de ces rites païens et de leurs messes noires. Le lecteur transposera aisément les sentiments du philologue dans le domaine de la psychologie, de la sociologie ou de l'esthétique. Reste que ces scrupules sont probablement informulés et plus ou moins virtuels. Plutôt quelque chose comme une disposition d'esprit : une attente, un vague sentiment de culpabilité. Au demeurant les habitudes de la formation scientifique ne permettent guère à l'universitaire de parler de ce qu'il ne connaît pas et il voit bien que sa fréquentation du cinéma est honnêtement bien inférieure à sa pratique du bas latin, et qu'il n'a ni l'âge ni le goût de s'initier à un si vain plaisir; il apprendrait plus facilement le Chinois que la liste des films de Charlot. Aussi les velléités du savant ne peuvent-elles qu'en rester là.*

C'est alors qu'intervient M. Cohen Séat. Universitaire dévoyé dans la production cinématographique, il connaît les détours psychologiques du sérail. Il parle d'or et son argumentation est de nature non seulement à convaincre, mais à enthousiasmer chacun. D'abord il a inventé le mot clé, un néologisme génial qu'il

jette sur la vulgarité de la chose comme le manteau de Noé, puis il assure chacun que la filmologie n'est guère qu'une synthèse nouvelle des disciplines classiques, de la grammaire à la sociologie, enfin et surtout il calme les scrupules professionnels en distinguant radicalement la pratique de la filmologie de la connaissance du cinéma. Il ne sera pas besoin pour être un filmologue distingué d'avoir plus de familiarité avec les classiques de l'écran qu'un candidat au certificat d'étude avec les palympsestes. Loin que cette ignorance soit ici un empêchement rédhibitoire, la filmologie lui en fait gloire. Certes il n'est pas interdit aux filmologues d'aller au cinéma, mais on ne saurait non plus le leur recommander, ce bagage superflu risque plutôt d'obscurcir la science naissante. La filmologie est l'étude du Cinéma-en-soi, accessoirement de son histoire et de ses œuvres. Rien ne prouve que Pavlov aima les chiens. Si certaines études particulières exigent, quelque jour, de ceux qui s'y livreront un minimum de fréquentation des salles obscures, voire même des ciné-clubs, ce ne saurait être a priori qu'un cas d'espèce accidentel, comme l'obligation pour un professeur de sociologie de fumer le calumet de la paix avec un chef Sioux... Du reste ces travaux incomberont sans doute à la nouvelle génération déjà contaminée ou vaccinée dans sa majorité. Mieux : la virginité cinématographique des savants dont on souhaite le haut patronage est un symbole de la science nouvelle : de la rigueur de sa méthode et de l'asepsie de ses laboratoires.



La publication du premier ouvrage de M. Cohen Séat : Introduction générale à la filmologie, *est une parfaite illustration de ces principes. Elle est dans la réussite institutionnelle de la filmologie, quelque chose de comparable au manifeste d'André Breton dans l'histoire du surréalisme. Livre ingénieux, souvent intelligent, ne comportant cependant en fait que peu d'idées originales par rapport à l'ensemble d'une littérature critique, jusqu'ici il est vrai inégale, dispersée et rhapsodique qui va de Delluc à Malraux en passant par Epstein et Elie Faure, le livre de M. Cohen Séat a pourtant l'incontestable mérite de synthétiser assez exactement les problèmes les plus généraux posés par le phénomène cinématographique et son évolution. Les soixante premières pages du livre méritent à ce point de vue d'être retenues. Mais ses mérites véritables ne sont pas là. Ce ne sont pas les idées de M. Cohen Séat sur le cinéma, estimables mais non exceptionnelles, qui font de son ouvrage un manifeste, mais le style de leur exposition. Avec une habileté diabolique, l'auteur, doué cependant comme on peut s'en assurer par ailleurs, de beaucoup d'éloquence et d'une psychologie très sûre, au demeurant quand il se laisse aller excellent écrivain, a volontairement obscurci son travail en transposant les faits les plus concrets dans le vocabulaire et la réthorique de la philosophie universitaire. Avec une préciosité calculée il a par exemple soigneusement éliminé tout titre de film, toute référence à un évènement cinématographique précis, la moindre évocation d'un nom de vedette, même connu de tous; on se réfère à Platon, Bergson, Euripide, Shakespeare, Molière ou Tabarin, mais on contourne de périphrases et d'allusions les noms de Lumière, de Méliès et de René Clair. Le langage cinématographique, truchement (quand on y va voir) des plus puérils mélodrames, devient pour le filmologue (qui s'en dispense), un « logos aux sels d'argent ». M. Cohen Séat capable de résumer en une formule aussi heureuse que celle-ci le cinéma vu par George Duhamel : « une forme de cirque, une manière d'orgue de barbarie à la mesure des temps; dans l'art, cette*

sorte de démocratie qui consiste à donner aux pauvres les vices des riches », n'en écrit pas moins quelques pages plus loin : « Le film se rend maître de la portée morale (?), il s'est emparé (!) de l'universalité et de la promptitude. Héritier de l'écriture, comme elle sans dessein arrêté entre le bien et le mal, le vrai et le faux le beau et le laid, ce jeu d'image possède comme l'électricité une sorte de polyvalence exceptionnelle (?) quelques atomes de film, pour parler comme les chimistes, combinés avec chaque autre élément de l'univers humain, peuvent constituer aussitôt quelque « écrit » immédiatement et universellement intelligible (? !). Ce parti pris ostentatoire de la généralisation « scientifique » et de l'abstraction philosophique, conduit naturellement à un ésotérisme doublement efficace. Il flatte d'un côté les universitaires dont il utilise le langage, les confirme dans cette conviction que l'habitude de la réthorique philosophique est infiniment plus utile que la familiarité avec le cinéma. De l'autre il écrase de sa science abstraite les techniciens et les commerçants qui, ne comprenant goutte à cette logomachie, ne peuvent que lui faire d'emblée confiance. M. Richebé est le M. Jourdain désigné d'un si habile prosateur. Cette position idéologique vient donc mieux que résoudre, surcompenser, deux complexes d'infériorité, celui des universitaires pour le monde du cinéma qu'ils ignorent et celui du cinéma à l'égard des autres arts depuis longtemps reconnus et consacrés par l'enseignement officiel. La filmologie se place dès le départ, sur le terrain le meilleur pour conclure un gentleman's agreement entre les praticiens honorés de cette promotion, et l'Université, qui prend ainsi possession idéale, par la seule vertu des mots, d'une réalité confuse et qu'elle peut par surcroit continuer d'ignorer. C'est un véritable malaise intéressant l'ensemble de la vie intellectuelle traditionnelle que les plus hautes autorités universitaires sont venues apaiser en donnant l'exemple confusément attendu. Comme le cristal minuscule qui précipite instantanément la solution sursaturée, la modeste mais géniale initiative de M. Cohen Séat a provoqué avec une rapidité impressionnante des réflexes analogues dans toutes les universités du monde.

C'est aussi que l'impatience des jeunes ne pouvait encore que se rencontrer avec l'inquiètude des anciens. Il n'est guère d'étudiant à diplôme ou de jeune professeur en mal de thèse qui ne rêve depuis quelques années de déposer un sujet cinématographique. On peut même avancer sans grand risque que la multiplicité de ces velléités a dû attirer l'attention des professeurs d'esthétique ou de psychologie plus sûrement que la longueur des queues à la porte des cinémas du quartier latin. Avant-hier un étudiant de lettre brillant signalait son originalité par un diplôme sur Dostoïevsky ou Rimbaud, hier encore sur l'influence du roman policier, aujourd'hui il étudie celle du cinéma sur le roman, demain il écrira une thèse sur les structures précinématographiques des fresques du Parthénon ou le cinéma sous Louis XIV. Pris entre leurs étudiants et la conversion de leurs aînés, les professeurs de la génération intermédiaire auraient mauvaise grâce à bouder la mode nouvelle. Aussi bien n'est-il guère de travaux de psychologie expérimentale par exemple, pourvu qu'ils touchent à la perception ou à l'image, qui ne puissent être facilement aménagés pour un cours à l'Institut de Filmologie.

Le ralliement des Francs-Tireurs de la spéculation cinématographique pourrait à première vue paraître plus surprenant. Mais ce serait méconnaître d'une part, chez certains, le prestige de la Sorbonne et le plaisir d'amour-propre d'y professer à si bon compte, et, chez les autres, le sentiment bien naturel et en partie fondé que la lutte qu'ils mènent isolément depuis vingt ans pour la dignité intellectuelle du cinéma est enfin sur le point d'aboutir, différemment sans doute de ce

qu'ils avaient imaginé aux environs des années 25-30, mais en quelque sorte au delà même de leurs espérances. Pourraient-ils, sans renier leur passé ou faire preuve d'un dépit vaniteux, refuser de transmettre leurs pouvoirs et leur expérience à la filmologie. Partisans placés devant le chantage patriotique à l'Armée régulière !

Ainsi ne voit-on guère ce qui pouvait s'opposer au succès des idées de M. Cohen Séat dès l'instant qu'il avait imaginé cette stratégie intellectuelle. On distingue bien, au contraire, la convergence des facteurs psychologiques susceptibles de rallier la plupart des intellectuels sous l'égide d'une Sorbonne prête à cette douce violence. Il n'était que de trouver, non pas tant l'élément de catalyse, le principe unificateur, mais le style, la forme, la rétorique capable de polariser cette attente diffuse, d'offrir à chacun pour la satisfaction générale, le mythe polyvalent et suffisamment dilatoire de la « Filmologie ».



Nous sommes intimement convaincus de ne rien faire d'autre que traduire ici le sentiment secret d'un grand nombre, et non des moindres, parmi ceux qui se sont ralliés dès les premiers jours à la Filmologie. On devrait s'étonner que ces vérités n'aient point encore été dites publiquement s'il n'existait sur ce chapitre une complicité du silence qui ne fait que confirmer le caractère sociologique du phénomène. Dès les premiers symptômes de sa réussite, la filmologie n'a pas seulement convaincu par persuasion : elle a répandu une terreur. L'ésotérisme du « manifeste » Cohen Séat couvert par l'autorité redoutable de la Sorbonne y était pour quelque chose. Chacun a eu le sentiment confus qu'il pouvait être non seulement maladroit mais imprudent de rater le coche. La Filmologie a pris tout de suite l'autorité d'une puissante société secrète, déjà pourvue de hauts dignitaires. Gageons que M. Cohen Séat eut dès lors plus de peine à sélectionner qu'à convaincre.

Notre propos, l'a-t-on compris, n'était pas de préjuger de la valeur réelle de la filmologie dont il se peut après tout, par delà la psycho-sociologie de sa génèse, qu'elle soit ou qu'elle devienne une science véritable. Son utilité ne nous paraît du reste déjà pas douteuse, ne serait-ce que par les possibilités qu'elle ouvre aux étudiants. Mais il est évident que ces éventuelles justifications, rationnelles et objectives, n'ont pas de communes mesures avec sa réussite. Si la filmologie a « pris », c'est comme la mayonnaise. Tous les ingrédients existaient, méconnus, inconscient et dispersés depuis vingt ans. Il n'était, comme une bonne ménagère, que de penser à remettre un jaune d'œuf et de brasser d'une certaine façon.

Par là, la filmologie révèle une fois de plus la puissance du complexe qui donne à l'intellectuel mauvaise conscience à l'égard du cinéma. Après la dérisoire tentative d'annexion du Film d'Art *par l'Académie et le Théâtre Français, la présomptueuse expérience de l'*Avant Garde, *elle cristallise dans le monde entier les inquiétudes, les remords et les espoirs de beaucoup d'hommes cultivés qui ne peuvent se résigner à mourir ou à continuer de vivre sans cesser de professer une ignorance avouée ou implicite du Cinéma. De ce point de vue il nous importe peu que la filmologie soit une escroquerie ou une réussite. Elle ne l'est sans doute ni plus ni moins que son objet dont elle figure étrangement le succès également brutal, inattendu et universel, en une minuscule image renversée sur le plan de conscience de l'intellectuel du demi-siècle.*

LA MORT DE ROBERTA

par

S. M. EISENSTEIN

Extrait de l'adaptation de *An American Tragedy*

Il nous a paru intéressant de publier cet extrait d'un scénario dont notre correspondant à New-York Herman G. Weinberg a parlé dans sa *Lettre* de notre n° 4, à propos de la sortie de *A Place in the Sun* de George Stevens, film également adapté d'après le roman de Dreiser.

Une copie de cette adaptation datée du 9 octobre 1930 et signée S.M. Eisenstein et Ivor Montagu est déposée à la Film Library du Museum of Modern Art de New York (collection Eisenstein). Cette séquence est extraite de la bobine N° 10 de ce scénario et nous en traduisons le texte d'après FILM SENSE de S.M. Eisenstein (Faber and Faber Editeur, Londres 1943).

Nous faisons également suivre cette scène de notes d'Eisenstein sur sa préparation de ce scénario, notes extraites de FILM FORM (Dennis Dobson Editeur, Londres).

La surface noire du Lac Big Bittern. Reflets sombres des pins. Bateaux sur l'eau calme et silencieuse. Leurs plat-bords contre le débarcadère rustique au pied d'un escalier montant vers un petit hôtel. Le magnifique panorama du lac.

Se tenant près du débarcadère, Clyde et Roberta.

Ils viennent de descendre de l'omnibus.

— « Comme c'est beau » s'écrie Roberta.

Le propriétaire de l'hôtel surgit de derrière l'omnibus. Il s'empresse de vanter le temps, de saluer ses clients. Clyde remarque qu'il y a peu de monde aux alentours et personne sur le lac. Il s'aperçoit soudain que tout en discourant, le propriétaire s'est emparé de sa valise et que Roberta le suit vers l'hôtel.

Il fait un mouvement comme pour reprendre la valise, puis se ravise et d'un pas mal assuré, il les suit comme s'il était hypnotisé.

Ouvertes, les pages du registre de l'hôtel ont l'air de fixer Clyde d'une façon menaçante. Il pâlit, se ressaisit, signe d'un faux nom « Carl Golden » en conservant ses initiales (C.G.) et ajoute « et sa femme ».

Ce voyant, Roberta sent une bouffée de joie monter en elle, mais n'en laisse rien voir devant les clients de l'hôtel.

— « Il fait très chaud... Je laisse mon chapeau et ma jaquette ici... nous rentrerons de bonne heure » dit Roberta en accrochant ses affaires au portemanteau du hall.

Ce geste échappe à Clyde qui, ayant repris sa valise des mains du propriétaire surpris, se dirige vers le *débarcadère*. Il *dépose* la valise dans le bateau en disant « elle contient notre déjeuner ». Trop préoccupé pour entendre une réflexion du batelier, il aide Roberta à embarquer et, prenant les avirons, s'éloigne de la rive.

Une épaisse forêt de pins borde la rive; au dessus on aperçoit le sommet des collines. L'eau du lac est calme et sombre.

— « Quelle paix, quelle tranquillité » dit Roberta.

Ramant, puis s'arrêtant, Clyde écoute le silence, regarde autour de lui. Il n'y a personne.

Comme le bateau s'enfonce dans l'ombre du lac, Clyde s'enfonce dans l'ombre de ses pensées. Deux voix luttent en lui, l'une dit « Tue... Tue... », faisant écho à sa sombre résolution, au frénétique appel de son désir pour Sondra et la vie facile; l'autre répond « Ne tue pas... ne tue pas... », exprimant sa faiblesse, sa peur, sa pitié pour Roberta et la honte qu'il éprouve devant elle.

Dans les scènes qui suivent, ces voix chuchotent à la fois dans les petites vagues qui se forment autour des avirons et dans les battements de son cœur; elles commentent les souvenirs qui lui viennent à l'esprit, se disputant pour envahir son esprit, chacune dominant puis s'affaiblissant tour à tour. Elles continuent à murmurer en lui lorsqu'il se repose un instant et demande à Roberta :

— « As-tu parlé à quelqu'un à l'hôtel ? »

— « Non, pourquoi cette question ? »

— « Pour rien, je pensais que tu aurais pû rencontrer quelqu'un... »

Les voix intérieures vibrent lorsque Roberta sourit et secoue négativement la tête pour lui répondre tout en laissant, pour jouer, traîner sa main dans l'eau.

Clyde lâche les avirons et touche l'eau. Mais sa main recule comme si elle avait reçu un choc électrique.

Plus tard, pendant qu'il prend des photos d'elle, les voix viennent de nouveau le tourmenter.

Pendant qu'ils piquent-niquent ou cueillent des nénuphars, elles l'envahissent et lorsqu'il saute à terre pour déposer sa valise sur la rive, elles s'élèvent encore et le tourmentent.

« Tue... tue... », mais Roberta, débordante de confiance est illuminée par la joie de vivre.

« Ne tue pas... ne tue pas... », et lorsque le bateau les emporte sans bruit le visage de Clyde *est déchiré par* le *combat* qui se livre en lui; s'élève le cri strident d'un oiseau... Clyde est debout dans le bateau, la tête dans les mains.

« Tue... Tue... ». L'appel du crime se précise. Mais passe dans son esprit le souvenir de sa mère et de son enfance. « Ne tue pas, ne tue pas ». Voix de sa mère : enfant, mon enfant ! Voix de Sondra. Si différente. Vision de Sondra. Tue ! Tue ! Vision de Roberta. Importune Roberta. Tue ! Visage de Roberta pleine de confiance en lui. Ses cheveux qu'il aimait tant caresser. « Ne tue pas

Clyde, tu ne peux pas la tuer ». Dernière affirmation, tendre, calme, ferme, définitive. Fin du conflit. Sondra est perdue : jamais il n'aura le courage de tuer Roberta.

Clyde se rassied bouleversé. Il retire sa figure de ses mains. Un aviron traîne dans l'eau. Clyde prend son appareil de photo. Son visage trahit tellement son supplice et le combat qui vient de se livrer en lui que Roberta inquiète vient vers lui et lui prend la main. Clyde ouvre brusquement les yeux et voit tout près de lui le visage angoissé de Roberta. En un geste involontaire de répulsion il retire sa main et se lève brusquement. Sans le vouloir il frappe Roberta avec l'appareil de photo et lui coupe la lèvre. Elle pousse un cri et tombe à la renverse.

— « Je suis désolé, Roberta, je n'avais pas l'intention de... » dit Clyde en faisant un mouvement vers elle. Mais Roberta a peur, elle essaye de se relever, perd l'équilibre et le bateau se retourne.

On entend une seconde fois le long cri de l'oiseau. Le bateau retourné flotte sur l'eau. La tête de Roberta apparaît à la surface. Clyde, le visage bouleversé, nage à sa rencontre. Roberta, effrayée par son expression, pousse un cri perçant et, se débattant frénétiquement, disparaît sous l'eau. Clyde va plonger, mais il hésite... On entend une troisième fois dans le lointain le long cri de l'oiseau. Sur le miroir tranquille de l'eau flotte un chapeau de paille. Alentour la sombre forêt, les collines immobiles, l'eau noire battant la rive...

Un bruit d'eau : Clyde nage vers le rivage. Il l'atteint, se traîne sur la terre, s'assied lentement laissant pendre un de ses pieds dans l'eau. Peu à peu, il se met à trembler, tremble de plus en plus violemment, pâlit, fait le geste habituel qui trahit chez lui la souffrance ou la peur : il se replie sur lui-même et rentre la tête dans ses épaules. Il voit son pied dans l'eau, le retire. Il s'arrête de trembler, commence à réfléchir. Revient la voix intérieure : « Voilà, Roberta est partie... comme tu le désirais... et tu ne l'as pas tuée... accident... liberté... vie ».

Et plus tendrement, contre son oreille : « Sondra ! ». Il ferme les yeux : « Sondra ». Son rire, sa voix douce. « Sondra ».

Il s'habille fébrilement avec le costume sec retiré de la valise, s'agenouille pour y enfermer le costume mouillé et se redresse lentement devant les rayons du soleil couchant qui disparaît peu à peu derrière la colline et la forêt. Les reflets s'évanouissent sur le lac, l'obscurité s'épaissit peu à peu...

Clyde traverse la ténébreuse forêt sa valise à la main, effrayé par les cris des oiseaux de nuit, par les rayons de lune qui percent à travers les branches, par son ombre et par l'ombre terrifiante de la forêt. Il veut regarder l'heure à sa montre mais, lorsqu'il ouvre le boîtier, de l'eau s'en échappe : la montre est arrêtée.

(Traduction d'André Rossi)

AN AMERICAN TRAGEDY

Notes

par

S. M. EISENSTEIN

Il serait difficile d'expliquer ici le roman. On ne peut faire en cinq lignes ce que Dreiser fit en deux gros volumes. Nous ne ferons qu'effleurer la tragédie bien qu'elle soit le résultat de l'*itinéraire poursuivi* par Clyde, que sa situation sociale conduit à l'assassinat. L'attention principale de notre scénario porte sur ce point.

Clyde Griffiths ayant séduit une *jeune ouvrière* employée dans un rayon qu'il dirige, ne peut l'aider à obtenir un avortement illégal. Moralement il est obligé de l'épouser. Or, ceci ruinerait toute sa carrière, en empêchant son mariage avec *une jeune fille riche* amoureuse de lui.

Dilemme de Clyde : il doit abandonner à jamais carrière et succès social ou se débarasser de la jeune employée.

Après un long combat intérieur (dominé par son absence *pathologique* de caractère), Clyde se décide pour la seconde solution. Il prépare soigneusement son crime : un bateau doit chavirer, accidentellement. Il prévoit tout avec ce souci du détail qui caractérise le criminel *inexpérimenté*.

Il s'embarque avec la jeune employée. Dans le bateau, le conflit entre la pitié et l'aversion qu'il éprouve pour la jeune fille, entre son hésitation et son violent désir d'un brillant avenir, atteint *son maximum*. Pendant un terrible débat intérieur, le bateau se retourne accidentellement. La jeune fille se noie.

Clyde se sauve, ainsi qu'il l'avait prévu, et tombe dans le filet tissé pour sa délivrance.

★

Il nous fallait rendre perceptible l'innocence positive de Clyde dans l'exécution du crime. Ainsi pouvions-nous rendre suffisamment précis « le monstrueux défi » d'une société dont le mécanisme entraîne un jeune homme sans caractère à aboutir au nom de la moralité et de la justice, sur la chaise électrique. La sainteté des principes formels des codes de l'honneur, de la moralité, de la justice et de la religion, est primordiale en Amérique. Sur elle repose le jeu sans fin de la défense devant les *tribunaux et* les *jeux* plus compliqués entre hommes de loi et parlementaires. L'essentiel de ce qui est

plaidé est tout à fait subsidiaire. Ainsi la condamnation de Clyde, bien que méritée sur le « fond », malgré la preuve de son innocence formelle, serait considérée en Amérique comme quelque chose de « monstrueux » : une erreur judiciaire. Il devenait donc capital de développer la scène du bateau en mettant en relief l'innocence positive de Clyde. Sans le « laver » mais sans le blâmer non plus. Nous choisimes cette façon de voir.

Clyde veut commettre le crime, mais il ne peut pas. Au moment de l'action décisive, il hésite par manque de volonté. Cependant avant cette « défaite intérieure », il inspire à Roberta une telle frayeur que, lorsque, déjà vaincu intérieurement et prêt à toutes les capitulations, il se penche vers elle; elle recule horrifiée. Le bateau, déséquilibré, oscille. Lorsque, essayant de l'aider, il la frappe involontairement avec son appareil de photo, elle perd la tête et, terrifiée, trébuche, tombe. Le bateau se retourne. Volontairement, nous la montrons revenant à la surface et même Clyde se portant à son secours. Mais la machine est en marche et elle ira jusqu'au bout, quoique veuille Clyde. Roberta crie faiblement, essaye de s'éloigner de lui, terrifiée, et, incapable de nager, se noie. Bon nageur, Clyde atteint la rive et continue d'agir suivant le plan fatal préparé en vue du crime, auquel il avait renoncé dans le bateau. La tragédie est ainsi presque élevée au niveau de la fatalité aveugle des Grecs qui, une fois en mouvement, ne desserre plus son emprise sur sa victime. Sa causalité tragique la conduira à une conclusion logique. Dans l'écrasement d'un homme entre un principe cosmique aveugle et le poids de lois sur lesquelles il n'a aucun contrôle, nous trouvons l'une des bases de la tragédie antique.

Cette démonstration de l'atavisme des conceptions primitives, appliqué à une situation accidentelle de notre temps, élève toujours le drame à la hauteur d'une tragédie. Mais notre traitement n'était pas limité par cela. Il prenait une violente signification au long du déroulement de l'action. Dans le livre de Dreiser, pour sauver l'honneur de la famille, le riche oncle de Clyde lui fournit « sa défense ». Ses avocats ne doutent pourtant pas qu'un crime a été commis. Le « changement » ressenti par Clyde sous l'influence de son amour et de sa pitié pour Roberta n'est qu'un argument de la défense. Il n'y a pas eu réellement crime mais les avocats sont convaincus du contraire. Avec un mensonge si près de la vérité pourtant, ils essayent de blanchir et de sauver l'accusé.

Le véritable but de ce jugement n'a cependant aucun rapport direct avec lui. Il s'agit uniquement de susciter, parmi la population rurale de l'Etat, la popularité nécessaire (Roberta étant fille de fermiers) au District Attorney Mason pour lui permettre d'être nommé juge. La défense place ce cas qu'elle sait sans espoir (« au mieux dix ans de pénitencier ») sur le même plan qu'une lutte politique. Appartenant au camp opposé, son premier but est de démolir l'attorney ambitieux ? Pour les uns comme pour les autres, Clyde n'est qu'un pantin. Jouet déjà dans les mains d'une aveugle fatalité, Clyde devient un jouet dans les mains plus subtiles de la justice bourgeoise employée comme instrument d'intrigue politique.

Ainsi est tragiquement élargi le cas particulier de Clyde Griffiths en une véritable « tragédie américaine » : histoire typique d'un jeune homme américain au début du 20e siècle.

(Traduction d'André Rossi)

LETTRE DE NEW YORK

par

HERMAN G. WEINBERG

New York, Août 1951

Les trois films du mois sont *Oliver Twist* de David Lean, *People Will Talk* de Joseph L. Mankiewicz, et *An American in Paris* de Vincente Minelli. Ces deux derniers comptent parmi les productions américaines les plus importantes du moment.

⁂

People Will Talk, le premier film de Joseph L. Mankiewicz depuis son célèbre *All About Eve,* me paraît être le meilleur de ces trois films. Joseph L. Mankiewicz est l'auteur du scénario, mais en réalité le film est un remake d'un film allemand : *Doctor Pretorius,* de Curt Gœtz. Je n'ai pas vu le film original allemand, je suis donc incapable de dire s'il était supérieur à sa copie américaine. Cela semble pourtant presque certain pour deux raisons : il y a suffisamment de verve et de panache dans *People Will Talk* (comme dans tous les remakes en général) pour laisser penser que l'original qui l'a inspiré en contenait davantage, d'autre part, les remakes, ne sont jamais aussi bons que les originaux. Un fait demeure : *People Will Talk* est un film brillant, avec un dialogue audacieux (du moins pour les Américains). Le passé mystérieux d'un docteur, exposé par ses ennemis, son ultime triomphe et sa vengeance, cela ne constitue pas un scénario extraordinaire. Quelques-unes des thèses du film sont cependant assez intéressantes : il est pratiquement indispensable pour un médecin d'essayer de comprendre ses malades, il y a de bons et de mauvais médecins, un homme qui vit selon les préceptes de la Bible n'est pas obligatoirement un homme bon.

Cary Grant (le docteur, dont le passe-temps consiste à diriger un orchestre symphonique composé d'étudiants en médecine), Walter Slezack (son collègue contrebassiste) et Jeanne Crain (sa femme) jouent leurs rôles avec beaucoup d'humour. La musique, basée sur le leitmotiv de l'Ouverture du *Festival Académique* de Brahms, s'adapte de façon heureuse au thème du film : la glorification de la jeunesse et de l'étude. A la fin du film, lorsque la chorale des étudiants chante le *Gaudeamus Igitur* accompagnée par l'orchestre, sous la baguette du docteur triomphant, on a l'impression que quelque chose de grand s'accomplit sur l'écran. Ce qui n'arrive pas tous les jours. La structure du film comporte des faiblesses : l'explication du passé du docteur et les raisons de l'attachement farouche de son domestique (vaguement accusé de meutre). Ce ne sont pas des points importants du film et l'ensemble de l'œuvre

n'en souffre pas trop. *People Will Talk* est moins parfait, moins brillant, moins mordant qu'*All About Eve,* mais ses meilleurs moments sont vraiment d'un excellent comique. Ce qui est précieux aujourd'hui en un monde inquiet.

⁂

An American in Paris, de Vincente Minelli, prend prétexte de la musique de George Gershwin pour narrer de façon artificielle et banale les débuts difficiles d'un artiste américain à Paris (Gene Kelly), meilleur danseur que peintre. Une « romance » très *guimauve* avec une petite vendeuse, périodiquement interrompue par des chants et des danses, nous permet d'entendre des fragments des œuvres les plus populaires de Gershwin : le morceau symphonique dont le film tire son titre, le chant *S'Wonderful, S'Marvelous !, Strike Up The Band,* etc... Oscar Levant exécute de façon très superficielle le *Concerto en Fa,* pendant lequel, grâce au truquage, non seulement il joue un solo de piano, mais encore il dirige un orchestre et joue de plusieurs instruments. La fin du film comporte un éblouissant ballet d'une vingtaine de minutes, mais qui malgré tout est vite oublié. Tourné en technicolor, *Un Américain à Paris,* qui a coûté une fortune, est presque totalement dépourvu d'esprit, d'humour, de charme, d'imagination, en dépit de la dépense. Excepté un passage où l'on voit une rue de Paris qui ressemble à une toile d'Utrillo, il n'y a guère qu'un moment vraiment inspiré : un dessin de Toulouse-Lautrec (le nègre au café, en pull-over et casquette) s'anime brusquement et Gene Kelly (le nègre) exécute une danse sauvage de Gershwin. Cette séquence est excellente.

Le même procédé répété pour d'autres dessins de Toulouse-Lautrec (Le Moulin Rouge, La Goulue et le French Cancan) n'est plus aussi spontané et sent l'effort, quoique les couleurs de certains de ces « tableaux vivants » rejoignent avec exactitude celles de Lautrec.

On songe aux miracles qu'Hollywood serait capable d'accomplir avec ses gigantesques moyens techniques si l'on donnait un peu d'argent aux poètes pour leur faire écrire des scénarios. De tels films rapporteraient plus d'argent qu'ils n'en rapportent actuellement... à supposer que cela soit possible...

⁂

Oliver Twist, de David Lean, déjà passé en France, est une honnête illustration du roman de Dickens. Le film dévoile les abominables conditions sociales au 19e siècle, en Angleterre, sans toutefois les critiquer vraiment. Finalement, tout s'arrange et le spectateur conserve l'impression qu'après tout c'était le meilleur des mondes. Le film ne contient ni rancœur, comme *Wozzeck,* ni satire comme *Berliner Ballade.* Les photos, qui sont superbes, parviennent à donner du pittoresque aux taudis de Londres et au ghetto. Mais l'ensemble manque de vie et paraît totalement artificiel. Peut-être le meilleur du film réside-t-il dans la remarquable interprétation d'Alec Guiness dans le rôle de Fagin. La façon dont Guiness joue Fagin rend le personnage presque humble, ce qui est assez curieux. Malgré tout, le film est fort ennuyeux.

Maintenant nous n'attendons, avec impatience, à New York, qu'un seul grand film : *The River,* de Jean Renoir. J'en parlerai dans ma prochaine lettre.



La paresse des vacances et la taille de l'étude approfondie sur l'article de R. Micha nous contraignent à limiter notre **Revue des revues** à cette seule exégèse. A partir de notre numéro 6 cette rubrique rendra compte régulièrement de toutes les publications concernant *le cinéma.*

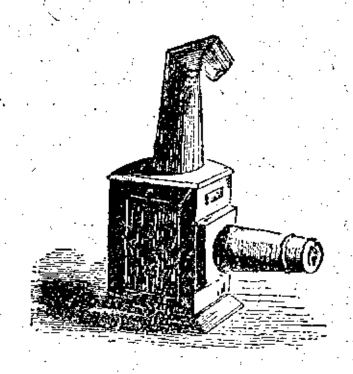
FRANCE

LES TEMPS MODERNES (37, rue de l'Université, Paris 7e). — Dans le N° 68 (Juin 1951), signalons une assez longue étude de René Micha au titre prometteur : *Langage du roman et langage du cinéma.* D'où vient qu'en dépit de la compétence de l'intelligence et de la culture dont elle témoigne, elle nous laisse sur notre faim ? Peut-être surtout parce qu'on ne voit pas très bien où veut nous mener l'auteur. Son analyse, il est vrai, entend se limiter au « langage » mais le phénomène romanesque non plus que celui du film ne sont épuisées par les seuls aspects de leur langage, ou du moins le langage lui-même ne peut être coupé de la psychologie et de sa sociologie comme cause et comme effet. Que l'écran ne puisse traduire exactement cette notation de Flaubert sur Emma Bovary : « ... où donc avait-elle appris cette corruption presqu'immatérielle à force d'être profonde et dissimulée » est une affirmation déjà contestable, mais quoi, le metteur en scène peut se rattrapper ailleurs. Le symbolisme de la neige dans *La symphonie pastorale* (le film) est une richesse morale et dramatique échangée contre les passés simples d'André Gide. Si l'on nie à priori (ce que semble faire René Micha) toutes possibilités d'équivalence entre les arts, à quoi bon en discuter, mais si l'on en discute on ne peut se limiter à la description statique d'un seul aspect du problème abstrait, de son évolution et de son sens historique. Or, René Micha ne semble voir à la pratique de l'adaptation que des causes accidentelles et contingentes (commodité d'un scénario élaboré, prestige commercial des grandes œuvres célèbres) en ignorant au-delà de ces causes prochaines les facteurs profonds et décisifs qui font prendre au cinéma la relève du roman. Le critique pas plus que le politique ne peut adopter je ne sais quelle objectivité neutre et descriptive devant un phénomène de cette importance sous peine de fausser sa description elle-même. Non point, ce qui serait absurde, qu'il faille préférer le cinéma au roman, mais simplement prendre parti pour ou contre une évolution si on la tient pour inévitable. René Micha ne paraît pas être contre, mais il ne se croit pas obligé d'être pour et cette attitude le condamne à ne découvrir que les différences de langage entre l'écran et le roman alors qu'il nous importerait bien plus de savoir comment ces différences peuvent être dépassées.

Faute d'une perspective et d'un parti-pris historique, René Micha place du reste sur le même plan des faits qui, même admis comme certains, n'ont pas du tout le même ordre d'importance. Ainsi de ce qu'il appelle les lois de simplification, d'amplification, de transfèrement, de cristallisation... « Le cinéaste, écrit-il par exemple, est naturellement enclin à sauter les passages qu'il juge peu ou point cinématographiques. Ces transfèrements, ces sublimations s'expliquent d'eux-mêmes : ils tendent à gagner du temps, à faire l'économie d'un décor ou de nombreux figurants, à franchir une censure, à mettre une actrice en vedette, à plaire au public... » Je constate : 1° que si le cinéaste s'appuie généralement sur ce qu'un livre contient déjà de « cinématographique », c'est un fait non une loi et que ce fait n'a rien d'essentiel et de nécessaire, ainsi que le démontre *Le Journal d'un Curé de Campagne* où Bresson a justement pris le parti contraire ; 2° que l'économie d'un décor, accident dépendant du devis, n'a rien de commun avec la nécessité de gagner du temps ou de plaire au public qui tient aux conditions spectaculaires du film. Ailleurs, René Micha invoque le caractère physique et concret du cinéma pour l'opposer à l'imaginaire dans le roman. « Un roman, quels que soient ses procédés de narration, d'exposition, d'analyse, nous montre des âmes. Un film a bien de la peine à nous faire oublier les corps. » Négligeons ici encore *Le Curé de Campagne* et franchissons ce pont-au-ânes critique, nous touchons en effet à une loi de langage congénitale aux deux arts mais qui n'a, à son tour, nulle commune mesure avec la durée habituelle du spectacle cinématographique invoquée ailleurs pour expliquer le caractère schématique et objectif du Temps au cinéma. Que la version commerciale de *Mme Bovary* ne dure que deux heures au lieu des quatre que devait durer le premier montage de Renoir explique peut-être que nous n'y sentions pas si intimement l'action du Temps. Ce n'est point là un fait de langage mais de... distribution.

Enfin, et même en adoptant le point de vue statique de René Micha, ses affirmations sont loin d'être toujours incontestables. Il est trop facile d'affirmer en se référant à la *Mme Bovary* de Vincente Minelli que le cinéma « abandonne l'essentiel : tout ce que Flaubert a mis à l'imparfait... » Ceux qui ont vu dans le film de Renoir le leitmotiv de la diligence de Rouen, dont l'impériale dépasse seule les haies de la route normande, ne sont pas près d'oublier la valeur stylistique d'un imparfait au cinéma. J'attends aussi de pied ferme qu'on ose affirmer que le M. Homais composé par Max Dearly soit inférieur en quelque point au personnage que peut me suggérer le roman.

La principale faiblesse des arguments de René Micha procède au fond de ce qu'il voit le cinéma avec les yeux de Gustave Flaubert — dont il nous offre cette jolie citation : « Ah qu'on me montre le coco qui ferait le portrait d'Hannibal et le dessin d'un fauteuil carthaginois. Il me rendra grand service. Ce n'était pas la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte ». Mais nous savons bien que les visages du cinéma peuvent n'être pas moins lourds de rêve que les évocations du romancier.





Nous recevons de Georges Sadoul la lettre suivante que nous publions volontiers et qui contient de précieuses indications sur le matériel de cinéma russe.

Karlovy-Vary, 6 août 1951.

Cher Monsieur,

Je vous remercie d'avoir bien voulu mentionner mon petit livre, *Le Cinéma, son art, sa technique, son économie*, dans vos *Cahiers* (N° 3, juin 1951), en reproduisant un article déjà publié, en 1949, dans *Le Film Français*.

Cet article contient quelques inexactitudes qu'il est inutile de rectifier, vos lecteurs étant très informés des choses du cinéma. Mais je crois utile de vous apporter un complément d'informations, pour répondre aux phrases qui disent : « *L'U.R.S.S. devient une sorte de leitmotiv, même quand sa présence ne se justifie pas, comme dans le chapitre sur les appareils de prises de vue... Sans que soit citée une seule caméra soviétique* », et qui peuvent laisser croire aux lecteurs que l'U.R.S.S. n'a jamais fabriqué de caméras.

Avant 1941, deux types de caméras étaient en usage en U.R.S.S. :

1° La *Konvass* contenant 120 m. de pellicule, construction soviétique assez proche de notre Debrie.

2° La *Kronikon*, contenant 60 m. de pellicule, et spécialement conçue pour les actualités.

En 1943, pendant la guerre, un troisième type fut mis en service :

3° La portative *PSK 31*, modèle toujours en grand usage et qu'on dit remarquable. Il fut largement utilisé pour les prises de vues sur le front.

En 1950, est « sorti » un nouveau type d'appareil :

4° La caméra *Moskva*, gros appareil synchronisé pour les travaux de studio et de mise en scène.

Enfin, en 1950 également, a été terminé le prototype d'un appareil actuellement fabriqué en série.

5° La caméra de l'ingénieur *Konstantinov*, portative, fonctionnant par accumlateur ou mouvement d'horlogerie, le magasin de pellicule (60 m.) se trouvant placé à l'intérieur de l'appareil et pouvant se remplacer instantanément.

On fabrique enfin, à Léningrad, une caméra de 16 mm., la *Kinap*, en grande série.

Tous les modèles de caméras soviétiques actuellement en usage viennent d'être exposés à la Foire de Milan. Ils y ont retenu l'attention des techniciens, comme le savent ceux qui lisent les revues *italiennes spécialisées*.

Les mécanismes, objectifs, etc., utilisés dans ces caméras, sont entièrement de fabrication soviétique. Depuis 1939 l'U.R.S.S. *fabrique une variété considérable d'objectifs*, de 25 à 1.000 mm. (je dis bien mille). De la même façon pellicules noir et couleurs, projecteurs 35 et 16 mm., lampes, appareillage pour studios, etc., sont entièrement *fabriqués en U.R.S.S.*

J'ai pu vérifier mes informations au cours du VI[e] Festival de Karlovy-Vary, auprès de réalisateurs et d'opérateurs ayant utilisé ce matériel qu'ils m'ont dit être souvent très *supérieur aux meilleures* fabrications françaises ou étrangères.

En ne doutant pas que vous publierez cette lettre dans votre rubrique *Correspondance*, croyez, Monsieur le Rédacteur en chef, à mes sentiments les meilleurs.

GEORGES SADOUL

LES FILMS



Nicholas Ray, *They Live by Night* : Farley Granger et Cathy O'Donnell.

PAUL ET VIRGINIE SE SONT MARIÉS LA NUIT...

THEY LIVE BY NIGHT (LES AMANTS DE LA NUIT), film de NICHOLAS RAY. *Scénario :* Charles Schnee, d'après le roman « Thives like us », de Edward Anderson. *Images :* George E. Dikant. *Décors :* Darrell Silvera, M. Yates. *Musique :* Leigh Harline. *Interprétation :* Farley Granger (Bowie), Cathy O' Donnell (Keechie), Jay Flippen (T-Dub), Howard Da Silva (Chikamaw), Helen Craig (Mattie). *Production :* John Houseman-RKO, 1947.

C'est presque un film maudit. Il a été plus ou moins interdit aux Etats-Unis et ne connut un relatif succès que lors de sa projection en Angleterre, il y a deux ans. Il aurait été à sa place au « Festival du Film Maudit » de 1949, mais nous en ignorions alors l'existence. Il fut présenté l'année suivante au « Rendez-vous de Biarritz » devant une salle totalement indifférente qui n'y vit qu'un film de gangsters du type courant. Je le voyais alors pour la troisième fois. Il me frappa plus encore que lors des visions précédentes, me procurant une vive émotion que je ne retrouvai point devant un écran jusqu'à la projection du *Journal d'un curé de campagne.*

They Live by Night qui est enfin présenté au public français qui y discernera, j'espère, *la marque* d'une profonde originalité, est à l'origine un film de série B. Il fut tourné à une époque où, devant les échecs de nombreuses grandes *productions, Dore Schary,* l'un des producteurs américains actuels les plus intelligents, décida de donner leur chance avec une grande liberté d'action à quelques jeunes metteurs en scène en leur confiant des films à petits budgets. Ainsi furent réalisés *Crossfire* et *They Live by Night.* J'ignore quel sera le destin cinématographique de Nicholas Ray dont les œuvres suivantes sont moins marquantes, mais cette adaptation par lui d'un roman d'Edward Anderson, *Thieves Like us,* rend un son insolite dans la classique catégorie des films sur le « gang » et prend par moment des allures de réquisitoire qui étonnent dans un univers cinématographique dont l'un des dix *commandements* est que le crime ne paie pas.

Rassurez-vous, bonnes âmes, le jeune Bowie sera « donné » et abattu à quelques mètres de sa très jeune femme enceinte dont on peut espérer qu'instruite par ce sanglant exemple elle élèvera son enfant dans le droit chemin. Il s'en faut pourtant de peu que ce triste *bandit ne passe* la frontière et ne trouve au Mexique un repos bien mérité après quelques semaines de fuite épuisante. Cet épilogue n'est pas sans *rappeller celui* du meilleur film que Fritz Lang fit aux Etats-Unis, *I live only once* (*J'ai le droit de vivre*), qui contait la tragique histoire d'un « convict » qui cherche à se refaire une *existence* normale et qui, « barré » partout, finit par se faire abattre avec sa compagne en tentant de passer la frontière. Ceux qui ont vu le film *n'ont sans doute pas* oublié la scène de l'évasion dans le brouillard, ni celle, poignante, de la fin : traqués dans une forêt, à quelques mètres de la frontière, le couple (Henry Fonda et l'inoubliable Sylvia Sidney) tente un dernier effort pendant que les policiers les ajustent tranquillement. La femme est touchée la première. *L'homme la porte* et l'encourage, sans se rendre compte qu'elle est déjà morte, puis il est abattu à son tour.

L'émotion qui se dégage de *They Live by Night* est du même ordre. L'art du réalisateur consiste à nous faire prendre le parti du hors-la-loi en ne faisant jamais d'allusion aux questions d'ordre public et en nous intéressant *au point de vue personnel* et intime du héros qui, vu sous cet angle, apparaît comme une victime, proie d'une monstrueuse injustice. Ainsi conçu, le film apparaît comme une tragédie du mauvais sort : *le destin du héros* semble inéluctable et jamais reversible et *c'est avec un* automatisme, qui n'est autre chose que le *tempo* du système, qu'il tire toujours la mauvaise carte.

La construction du film, le resserrement *progressif de l'intrigue* autour des deux jeunes héros par le truchement d'un jeu de massacre qui n'épargnera que la jeune femme (il faut *bien qu'il reste quelqu'un* pour pleurer) me paraît digne de la plus vive admiration. Au reste, il y a dans le film deux ou trois séquences qui sont chacunes un des bons morceaux du cinéma américain *depuis* dix ans : l'éblouissante scène de l'attaque de la banque tout entière vue du point de vue subjectif de Bowie de l'intérieur d'*une automobile stationnée* de l'autre côté du trottoir de la banque, dont le moteur tourne au ralenti et qui, au dernier moment, viendra happer au passage les *deux bandits* qui viennent d'opérer à l'intérieur; le terme de « suspense » galvaudé à tous propos dans n'importe quel « papier » sur le cinéma, reprend sa véritable acuité avec cette lan*cinante attente* et la scène, après une fuite éperdue, se termine en feu d'artifice (c'est le cas de le dire) par l'incendie de la voiture pendant que valsent *alentour les billets* de banque; le mariage des deux fugitifs en pleine nuit, à une escale d'un voyage en autocar, dans une de ces officines genre épicerie où l'on marie en trois minutes pour quelques dollars; du contraste entre l'automatisme indifférent et méprisant de l'employé et la ferveur bouleversée des adolescents *naît une sorte* de notion de « sacrement » qui ne devrait qu'à l'amour et au consentement mutuel : ces épousailles de minuit sont les plus gravement *belles de* l'écran qui a fait des « noces » son leitmotiv le plus monotone et le plus stupide : l'idylle, dans le bungallow, la fuite en voiture et certain réveil dans une chambre d'hôtel *où — vieilles filles* du Connecticut voilez-vous la face — il n'y a qu'un seul grand lit, échappent à tous les poncifs. Le dénuement *du dialogue* et *la fraîche sensualité* qui « court-circuite » constamment les héros les authentifie comme totalement étrangers au répertoire hollywoodien. Farley Granger (que le film lança) et Cathy O'Donnell (encore quasi inconnue et mal utilisée) sont les Paul et Virginie touchant de ce long naufrage où l'amour ne les fera flotter qu'un instant et dont la grandissante adversité les purifiera peu à peu jusqu'à en faire sur la fin des *innocents* complets dont le constant enfer sur terre doit ouvrir un immédiat paradis. On ne peut rapprocher de ce couple — mis *à part celui non-adolescent* de *I live only once* — que celui du *Diable au corps* éclairé par une même

juvénile passion mais trop « confortable » — dans le film, pas dans le livre où il n'y a pas de couple mais le seul calcul d'un cœur glacé — pour émouvoir profondément. Ici l'étincelle, l'angélisme de Keechie et de son compagnon qu'elle appelle toujours *boy*, ayant réussi d'instinct la salvatrice et privilégiée opération mentale qui permet de considérer avec cette sorte de certitude qui véhicule les montagnes que, là où il y a de l'amour, il n'y a plus qu'un seul garçon.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

PAOLA FLAGELLÉE, CONTE CRUEL

CRONACA DI UN AMORE (CHRONIQUE D'UN AMOUR), film de MICHELANGELO ANTONIONI. *Scénario :* Michelangelo Antonioni. *Images :* Enzo Serafin. *Musique :* Giovanni Fusco. *Interprétation :* Lucia Bose (Paola), Massimo Girotti (Guido), Gino Rossi, Fernandino Sarmi. *Production :* Franco Vilani, 1950.



Michelangelo Antonioni, *Cronaca di un amore* : Lucia Bose et Massimo Girotti.

Cronaca di un amore émerveille, lasse, laisse haletant, quoique incrédule. Le film brille du même éclat que les bijoux au poignet ganté de l'étrangleuse, que dans la nuit le vernis des Maserati de luxe. Ce velours somptueux, ces diamants dont Michelangelo Antonioni pare son œuvre nous restituent le climat privilégié où vivent nos préférées créatures de rêve, dames de Shangaï ou du bois de Boulogne. L'élégance milanaise de ces robes, de ces colliers, de ces voitures se continue sans faille dans le rythme du film, et marque chaque cadrage du même signe ambigu. L'équivoque n'en est pas nouvelle : elle tient toute au départ que notre sens critique ne peut s'empêcher d'opérer entre une histoire trop bien connue pour être encore vraisemblable, et la magie envoûtante de trop belles images. Celles-ci semblent entraîner le film du côté de Shangaï, vers la beauté plastique et le mépris d'une intrigue similaire, à laquelle nous crûmes lorsque Barbara Stanwyck enchevêtrait, dans *Assurance sur la Mort*, les fils du destin, mais à laquelle depuis, Orson Welles nous fit jurer de ne plus nous laisser prendre.

Le film d'Antonioni pourtant ne fait pas appel aux prestiges formels de l'exotisme. Aucun yacht, dans nul port tropical. Pas de théâtre chinois. Seulement Milan, ses rues, sa campagne bruyante d'usines, de

trains. Des arbres dépouillés. Je sais bien que le dépaysement peut venir du plus habituel, et l'insolite du plus banal décor. Mais la caméra, cette fois, n'en recherche pas le mirage.

Le quasi-plan fixe qui détache à mi-corps les protagonistes sur une tranchée de chemin de fer, seul l'anime le brusque mouvement de la femme, portée en avant — *mantelet* noir, chapeau noir, œil noir — par la vision du meurtre. C'est *Fantomas !* Et nous voici ramenés à Feuillade, et à la première clé de ce film : son application au récit. L'auteur semble n'avoir choisi délibérément une intrigue incroyable que pour y développer plus à l'aise ses artifices de conteur, et mieux nous envelopper — par surprise — dans les méandres de son récit. Celui-ci s'arrête par instants, s'immobilise en des plans apparemment inutiles au discours, à d'autres moments au contraire hache à tel point le montage que les ellipses, les découvertes de langage coupent littéralement le souffle.

Les expositions à elles seules — il faut bien employer ici des termes littéraires — renvoient au magasin des vieux accessoires le traditionnel panoramique qui ouvre trois films sur quatre. Les rues, les routes, le quai des rendez-vous, le pont sur le canal où le mari sera tué, les intérieurs même nous sont montrés fugitivement, comme en passant, et pourtant décrits de façon telle qu'ils ne cessent plus ensuite de participer à l'action.

L'histoire se développe selon le rythme pathétique d'une nécessité purement intérieure. Son déroulement, qui n'emprunte rien au domaine du drame, ne noue aucune intrigue, mais au contraire allonge un récit discursif où le mot Fin ne vient s'inscrire que lorsque le jeu gratuit des événements en a dispersé les trois personnages, renvoie et tire enfin le film du côté du bois de Boulogne. Aussi bien nous y retrouvons les portes, les escaliers, les ascenseurs, les automobiles qui sont les figures de style chères au cinéma romanesque, d'*Ambersons* aux *Dames* et au *Rake's Progress*.

Oscillant entre le culte latin d'une beauté plastique jamais oubliée et la recherche d'un style de narration personnel, *Cronaca di un amore*, œuvre imparfaite dans chacun de ces deux ordres, trouve son équilibre et son sens dans une autre dimension, celle d'un érotisme exaspéré. Les personnages de cette histoire ne sont jamais immobiles. Dans l'incessante agitation de la meurtrière et de son pâle amant, l'auteur paraît avoir inscrit la marque d'une malédiction divine. La cruauté inhérente à tout le film et qui se manifeste dans son dénouement en indique la signification profonde. Le cinéaste, qui se meut avec aisance autour et le long de son récit, garde toute son âpreté pour décaper de son contexte le moindre geste de sa créature. Il suit cette Paola dédaigneuse dans tous ses mouvements, ne nous épargne jamais la courbe disgracieuse d'une hanche, le pli amer d'une lèvre. Si sa caméra, autour d'elle, cesse enfin son investigation clinique, c'est qu'il s'en détache pour nous la montrer, pantelante, effondrée sur son lit, en proie à tous les désespoirs.

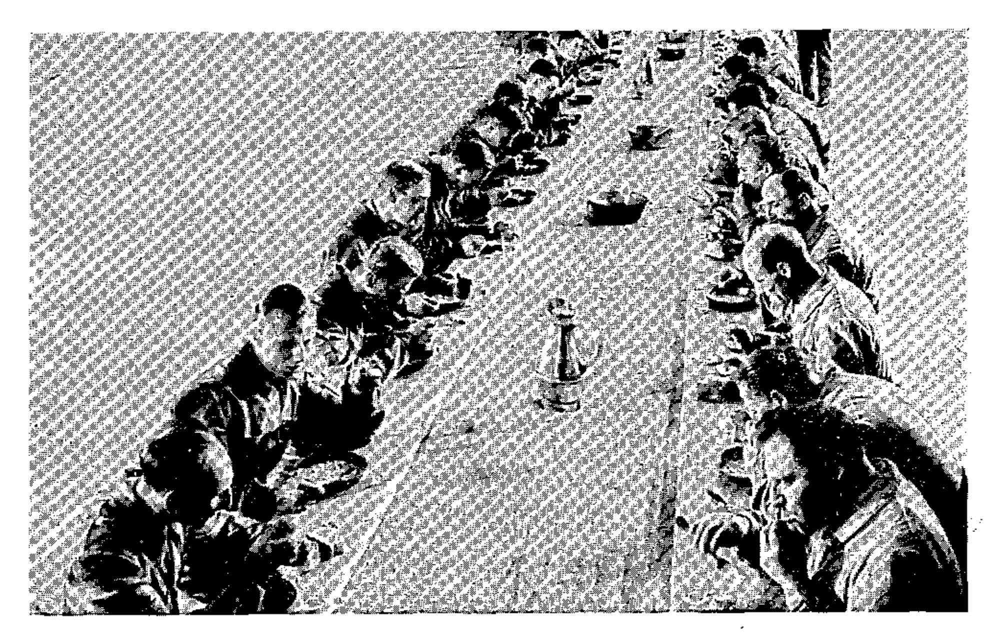
Le sadisme, pourtant, de ce propos n'est jamais sans se doubler d'une certaine tendresse pour la victime aimée de cet implacable moraliste. Paola, nouvelle Gilda, n'est pas l'être femelle haï des protagonistes masculins de l'histoire, bien qu'innocent de tout mal effectif. Elle est, au contraire, la créature démoniaque, le vampire épouvantable qu'on ne peut s'empêcher d'aimer.

Michelangelo peut refermer sur tout son corps fait pour l'amour, sur les mille volants de sa plus belle robe, interminablement, la portière d'un vieux taxi Fiat, Paola, née pour moi ce soir rue Troyon, n'a pas fini, je l'espère, d'empoisonner mes nuits.

MICHEL MAYOUX

A PROPOS DES REPRISES

La vraie nouveauté de la saison d'été sur les écrans d'exclusivité parisiens aura été la multiplication des reprises. Sans doute le phénomène ne date-t-il pas absolument de 1951. On l'avait constaté ici et là depuis deux ou trois ans, au Cinéma d'Essai en particulier, mais il paraissait localisé à de petites salles semi spécialisées dont la clientèle se confondait presque avec celle des Ciné-Clubs. Or, il ne faut justement point identifier cette nouvelle exploitation commerciale avec le phénomène des Ciné-Clubs. Sans doute, celui-ci n'en est-il pas indépendant et l'on peut admettre que l'effort des clubs a efficacement préparé le terrain, mais il s'agit de bien autre chose que de l'extension de leur public au point d'en permettre la relève par l'exploitation commerciale. Il s'en faut que le nombre des adhérents de la Fédération croisse selon une progression géométrique. Les difficultés matérielles, au contraire, y demeurent pressantes, beaucoup de clubs ne doivent de survivre qu'au dévouement têtu de leurs animateurs. Si, donc.



René Clair, *A nous la liberté.*

l'activité des ciné-clubs est pour quelque chose dans l'intérêt croissant pour certains vieux films ce ne peut être par influence directe. Les clubs sèment une bonne graine mais elle lève ailleurs. Ils contribuent à imposer l'idée d'un passé cinématographique égal ou supérieur à son présent, de l'existence d'un art du film doté des mêmes propriétés que les autres arts, c'est-à-dire capable de résister au temps, mais cette idée-force suit son chemin propre; elle se nourrit de tout autre chose que du fanatisme des cinéphiles et l'on en peut suivre la trace non moins caractéristique qu'en France dans un pays sans ciné-clubs comme l'Amérique. On peut tenir pour assuré que, lorsque Chaplin a sonorisé aux fins d'une nouvelle exploitation *La Ruée vers l'or*, remis sur le marché *Les lumières de la Ville* en attendant *Le Kid* et *Le Cirque*, il procédait à une opération sans commune mesure, aussi bien dans l'esprit que dans la forme, avec la création d'un ciné-club De même pour René Clair, coupant six cents mètres dans A nous *la liberté*, restaurant la copie pour la remettre au goût du jour. J'imagine très bien les ciné-clubs de 1955 se disputant la dernière bande usagée de la version de 1932 pour la comparer avec la nouvelle version commerciale. Cet exemple imaginaire illustre parfaitement la différence entre le phénomène ciné-club et les reprises. Dans le premier cas il s'agit d'un intérêt conscient et respectueux de l'histoire, l'œuvre reste liée à sa date, elle est significative de son contexte historique retrouvé en elle. Dans le second l'œuvre, quoique ancienne, conserve une vitalité et une valeur indéfiniment actuelle. Le vieillissement de sa technique, les multiples signes du temps, marqués dans les costumes, le maquillage, le jeu de l'acteur cessent d'être des obstacles rédhibitoires à l'intérêt du public pour l'essentiel· L'amateur de ciné-clubs lit dans le texte un auteur du XVI[e] siècle. Le futur spectateur d'*A nous la liberté* 1951 sourira aux légers archaïsmes de la langue, mais, habile pédagogue, René Clair en aura retranché les passages incompréhensibles sans dictionnaire. Le cinéphile allait aux vieux films. Quelques vieux films s'avèrent capables d'aller au public des boulevards.

Pour limitée qu'elle soit dans son principe même, à certains films, la pratique des reprises n'en est pas moins radicalement révolutionnaire au regard des mœurs cinématographiques. Comme l'exposait jadis Marcel L'Herbier, le cinéma s'opposait aux autres arts en ce que ceux-ci se proposaient la conquête du Temps quand le film ambitionnait celle de l'Espace. Non seulement Stendhal pouvait fièrement proclamer qu'il écrivait pour être lu dans cent ans, mais même les artistes les plus soucieux d'obtenir la consécration immédiate du succès, peintres, poètes, auteurs dramatiques, architectes, savaient que leur véritable procès aurait lieu en appel par la postérité. C'est



Charlie Chaplin, *Le Cirque.*

le défi de Ronsard à la beauté d'Hélène. Le cinéma, au contraire, était en fait soumis aux mêmes servitudes que la mode. Il lui fallait conquérir le plus grand nombre d'écrans possible, le plus vite possible, dans le délai maximum de quatre ou cinq ans. L'exemple idéal en est Chaplin dont les films ont recouvert le monde entier. Nulle conquête géographique n'a jamais approché dans l'histoire celle du petit bonhomme-mythe. Mais Chaplin, lui-même, prenant bien soin de retirer le film précédent de la circulation pour assurer le succès du suivant, illustrait jusqu'à ces dernières années la loi de la concurrence spatiale. Les succès cinématographiques sont par définition extensifs et exclusifs, ils se juxtaposent et ne se superposent pas.

La pratique du « *remake* » démontre spécifiquement cet état de chose. Lorsque le succès d'un film a été assez grand pour que son souvenir ait encore valeur commerciale, on ne se borne pas à remettre l'original en circulation, on refait le film; parfois avec une minutie de décalque, avec d'autres acteurs et un autre metteur en scène. Ainsi de *Back-Street*, du *Jour se lève* ou, tout récemment, du *Corbeau.*

Sans doute pourrait-on trouver des infrastructures économiques à ce phénomène esthétique. L'extension du circuit d'exploitation, la rapidité avec laquelle le film doit le parcourir, la nullité commerciale dont il est frappé en bout de course sont la conséquence directe de l'ampleur des investissements. Le cinéma est une industrie qui a besoin de tourner, le neuf y chasse le vieux sans considération de valeur, du simple fait qu'il est plus vieux ou plutôt la *nouveauté* elle-même s'identifie partiellement avec la valeur. C'est le principe des salles d'exclusivité où les places sont plus chères. Mais les impératifs économiques ne sont pas seuls ici en cause. *Ils confirment plus qu'ils ne* créent la demande sociologique. Au demeurant la situation n'est pas si différente en Russie soviétique en dépit d'une organisation indépendante du profit. (Il est vrai que le *vieillissement idéologique* appelle aussi la nouveauté.)

C'est qu'il serait absurde de soutenir que l'infrastructure économique du journalisme est cause de ce que le journal de la veille *n'ait plus de valeur*. Les crimes d'hier valent pourtant bien ceux d'aujourd'hui. La comparaison ne boite qu'en partie car, en dépit de son caractère de fiction, le film est, lui aussi, psychologiquement tributaire de son *actualité*. Mille racines le lient au présent qui se dessèchent la saison passée. Et d'abord son évolution technique. M ê m e si l'on conteste qu'il y ait un progrès en art, même si l'on refuse à identifier le perfectionnement des moyens avec le progrès esthétique, il reste que le film agit d'abord par sa force d'illusion; il se présente comme la fiction la plus proche de la réalité du monde sensible. Or, cette illusion de réalité ne peut, en dépit du réalisme photographique, aller sans un minimum de conventions. Depuis le film sans montage de Lumière à *Citizen Kane*, le cinéma n'a cessé de voir diminuer ses infirmités techniques, en 1925 un film muet donnait l'impression parfaite de la réalité, en 1936 son silence était une convention que l'on ne pouvait accepter que volontairement. Le réalisme est la loi générale du cinéma, mais il est relatif à son évolution matérielle. A ces servitudes impératives s'ajoutent les variations secondaires de la technique artistique, le style photographique, celui des éclairages, des raccords, du montage. Autant de conventions transparentes dans leur nouveauté mais qui se transforment en taies opaques au bout de cinq ou six ans quand une autre mode s'est imposée.

Outre ces facteurs proprement cinématographiques, il faut tenir compte encore de la cristallisation plus ou moins directe de l'époque, de ses goûts, de sa sensibilité, mille détails qui « datent » un film, d'autant plus qu'il ne s'agit que d'un recul de quelques années : selon cette loi esthétique bien connue qui veut qu'un siècle marque



Preston Sturges, *Mad Wednesday* : Harold Lloyd (au centre).

moins une œuvre que vingt ans. De tous les arts, c'est le cinéma qui donne le plus de prise à l'action du temps, il semble même qu'on puisse penser que cette érosion des années n'atteigne partout ailleurs que les superstructures accidentelles de l'œuvre quand elle touche au cinéma à l'essentiel; qu'elle dépouille et purifie le théâtre, ou la poésie, ou la peinture, mais qu'elle détruise le cinéma dans son principe d'illusion réaliste. Comment, en effet, s'identifier à des héros, participer à une action, croire à la réalité objective d'événements que les marques du temps rendent en quelque sorte insoluble dans l'imagination. La femme que je séduis par vedette interposée ne peut porter une robe de 1925, avoir les cheveux coupés à la garçonne, je ne puis l'enlever dans une Hispano-Suiza. La relativité temporelle des apparences cinématographiques est leur absolu. Essentiellement ressentie comme présente, à l'instar de la réalité et du rêve, l'action cinématographique ne peut, par définition, s'avouer passée. Le remake, qui n'est autre chose que la réactualisation d'un film, ne présente avec la mise en scène théâtrale, qui remet au goût du jour la représentation d'un texte ancien, qu'une analogie superficielle car le texte est l'essentiel de la pièce, son noyau imputrescible, quand la mise en scène du film ne se peut pas plus distinguer du scénario que le corps de son âme. Tourner à nouveau un film équivaut à récrire la pièce et l'on ne récrit pas *L'Avare*.

Cette obligation de contemporanéité qui ancre le film dans les fonds de notre imagination et l'empêche de suivre le fil du temps qui nous porte, prend d'ailleurs une forme subtilement destructrice quand elle touche à l'acteur, du moins à cette variété totalement identifiée avec le cinéma qu'on nomme la Star. C'est le sujet même de *Sunset Boulevard*. « Une étoile, s'écrie Norma Desmond, ne peut vieillir », essayant par l'affirmation de cette vérité d'en exhorciser les conséquences. Oui, une star ne peut vieillir parce que totalement identifiée à son mythe elle connaît une dérision d'immortalité dans l'adéquation de son image, une immortalité qui la condamne à mort puisqu'elle lui interdit de vivre et de vieillir avec son corps. Il en va tout autrement au théâtre quelle que soit la gloire de l'acteur. Sarah Bernhardt finit après plus d'un demi-siècle de célébrité dans une apothéose, en dépit de sa jambe de bois. C'est que la conscience et la volonté d'illusion sont au fondement même de l'univers théâtral. Le public y distingue parfaitement Sarah Bernhardt de l'Aiglon ou de Phèdre, mais il ne peut distinguer Garbo de... Garbo, même lorsqu'elle incarne (il faudrait mieux dire « désincarne ») Marguerite Gautier ou Christine de Suède.

Aussi est-ce précisément d'abord dans une phénoménologie de l'acteur qu'on décèlerait les lois de l'illusion cinématographique. On a maintes fois remarqué depuis dix ou quinze ans *la diminution du nombre* des vraies stars, sinon leur disparition, au bénéfice de la simple vedette et, plus récemment, de l'interprète anonyme. On en comprend mieux aujourd'hui la cause, l'illusion cinématographique commençait à prendre du jeu, une couche de conscience se glissait entre le spectateur et le film qui ne libérait pas encore celui-ci de sa servitude temporelle, *mais la mettait déjà insidieusement en cause*. C'est elle qui est aujourd'hui en train de disparaître pour une fraction de plus en plus large du public. L'autopsie de la star par Billy Wilder dans *Sunset Boulevard* n'est compréhensible que dans cette perspective.

Plus significatif encore me paraît être *Mad Wednesday* de Preston Sturges, car on y saisit parfaitement la nouveauté du phénomène *tant par rapport à l'ancien* système commercial qu'en regard des ciné-clubs. On sait que le début du film est composé d'une ancienne bande d'Harold Llyod, mais à la différence du fragment de *Queen Kelly* dans *Sunset Boulevard*, cette scène tournée il y a quelques vingt-cinq ans fait partie intégrante du nouveau film, elle constitue un épisode que le scénario situe effectivement *vers* 1925. *Des raccords* tournés spécialement y sont, du reste, intercalés au montage. Ainsi l'acteur a-t-il réellement vingt-cinq ans de moins au début du film. Preston Sturges présente donc l'ancien de plain-pied avec le nouveau, il rompt le charme qui embaumait Harold Llyod dans son mythe, il en refait un acteur qui a le droit de vieillir et c'est, en réalité, cet espèce *de miracle renouvelé* de la Belle au Bois dormant qui constitue, par delà l'intrigue, le véritable scénario du film.

Sans doute le phénomène des reprises dépasse-t-il en complexité et en signification le cas des films où le cinéma joue à prendre conscience de son passé, mais il procède de la même cause profonde : une modification décisive des rapports entre le *public et le film*. A l'illusion primaire et totale dans laquelle se perdait jadis le spectateur, à l'identification sans recul, à l'ivresse de la présence *cinématographique dont* le charme ne devait être troublé par aucun signe des temps, se substitue peu à peu et au moins partiellement une illusion consciente et consentante, différente sans doute de celle du théâtre mais supposant au moins comme celle du livre la possibilité de participer à un univers imaginaire en dépit des parures de style dont le vieillissement ne permet plus *de confusion avec* l'actualité réelle.

Il n'y a donc pas de raisons de voir dans les « reprises », comme on l'insinue parfois, la conséquence d'une hypothétique décadence du cinéma. Ce n'est point parce que les films actuels sont moins bons qu'il y a quinze ou vingt ans et que le public s'en aperçoit, qu'on repasse *Les 39 Marches*, *Drôle de drame et Une Nuit à l'Opéra.* Mais inversement parce qu'il commence seulement d'exister un public capable d'apprécier ces chefs-d'œuvre en dépit de leur ancienneté. Aussi bien en son temps, *Drôle de drame* a-t-il connu un échec sensationnel avant de remporter sur *Juliette ou la Clef des Songes* une ironique revanche d'estime. Mais il se peut qu'en 1955 une salle des Champs-Elysées *ressorte Juliette à* l'occasion d'un nouveau film de Carné et qu'on lui trouve alors des charmes qu'on lui dénie aujourd'hui.

Ce qui revient à dire que le cinéaste peut enfin envisager de gagner son procès en appel et non plus seulement dans le cénacle des cinémathèques ou devant le public prévenu des clubs, mais devant le public tout court, *celui qui paye*, le seul qui compte pour le producteur. Le metteur en scène n'en est pas à écrire, comme Stendhal, pour être lu dans cent ans, mais il ne lui est plus interdit d'espérer être vu dans dix ans. Même si cet événement n'atteint pas à l'ampleur qui convaincrait les producteurs d'investir leurs capitaux à aussi longue échéance, même s'il ne s'agissait encore que de *rentabiliser la conservation* de copies en bon état chez le distributeur pour leur permettre de ressortir ici et là de temps en temps, on pourrait y voir mieux que la jeunesse d'un âge d'or du cinéma.

ANDRÉ BAZIN

FEYDER VIVANT : PENSION MIMOSAS

PENSION MIMOSAS, film de JACQUES FEYDER. *Scénario :* Charles Spaak. *Images :* Roger Hubert. *Décors :* Lazare Meerson. *Musique :* Armand Bernard. *Interprétation :* Françoise Rosay (Louise Noblet), Paul Bernard (Pierre Brabant), Alerme (Gaston Noblet), Lise Delamare (Nelly), Jean Max (Romain), Arletty (La parachutiste), Paul Azais, Nane Germon, Raymond Cordy, Maurice Lagrenée, Helena Manson, Pierre Labry. *Production :* Tobis, 1934.



Jacques Feyder, *Pension Mimosas* : Françoise Rosay et Paul Bernard.

L'août des vacances et Paris déserté prêtent aux cinémas des allures fraîches d'hypogées, un aspect inhabituel de platoniciennes cavernes. Au même moment, la paresse des distributeurs fait renaître, pour les non - exilés, le plaisir multiple des rétrospectives.

Dans le silence de salles quasi-vides, le pur faisceau de lumière où se lovent nos fantômes décante à nouveau les chefs-d'œuvre endormis.

Sans doute les amoureux du cinéma n'ont-ils pas besoin d'attendre l'été pour revoir *Brumes d'Automne* ou *l'Opéra d'Quatre Sous*. Ils ont leurs temples ou leurs chapelles, accueillants toujours à leur culte fidèle. Mais il s'en faut que celui-ci ne soit la claire admiration des chefs-d'œuvre. Trop d'éléments impurs s'y mêlent, qui l'inclinent vers trop d'ambivalentes voies, où se rencontrent les fallacieux mirages de la drogue et les manies du collectionneur. De beaux mensonges, sans cesse les sollicitent, comme aussi ces autres cinéphiles, hardiment tournés vers l'avenir, qui inlassablement cherchent à découvrir les nouvelles beautés de l'art de demain qu'ils ne créent pourtant pas.

Certaines reprises ont une autre importance et une signification singulièrement plus exemplaire. C'est ainsi que l'on a pu revoir successivement, cet été, *La Kermesse héroïque*, *Pension Mimosas*, *Le Grand Jeu* et *La Loi du Nord*.

Le premier de ces films, repris périodiquement ici ou là, n'a pratiquement jamais disparu des circuits d'exploitation. Il est entré insensiblement dans cette immortalité quelque peu figée qui est celle des classiques unanimement reconnus.

La Loi du Nord, au contraire, terminé pendant la guerre, programmé sous l'occupation, est trop proche de nous encore pour avoir la patine et la sérénité des chefs-d'œuvre. Mais *Pension Mimosas !...* Ce film plein, fermé, parfait, magnifique de richesses offertes, sans ésotérisme aucun ni rien qui l'apparente à l'art baroque, étonnant de permanence, atteste que la place de Jacques Feyder dans le cinéma français est la première.

Le sujet de *Pension Mimosas*, fort banal et, si l'on y prend garde, très prés du mélo — sinon par les caractères, du moins par les situations — pouvait paraître, avant que l'œuvre n'ait pris ce recul où nous la jugeons mieux, trop mince pour lui permettre un jour d'accéder à ce Panthéon des Grands Films où un vieil héritage scolastique (qu'il serait imprudent peut-être de rejeter sans procès) nous incite à ne placer que de hauts sujets. Mais il se produit ce fait remarquable que Feyder, absolument fidèle au scénario, ne le considérant pas comme un

simple argument sur lequel exercer les ressources de son art, mais bien comme la trame même du film à réaliser, donne à la vulgaire histoire d'un jeune débauché quelque peu crapuleux escroquant ses parents adoptifs et finissant par se tuer bêtement parce qu'une grue l'a plaqué, un tel caractère non seulement d'authenticité, mais encore de vérité proprement artistique que le film — *sans échapper une minute à une* intrigue qu'il s'est si bien incorporée qu'on ne l'en peut plus dissocier — monte cependant bien au-dessus du niveau de fait divers où d'elle-même cette intrigue le situait, et atteint celui de la tragédie.

Le jeu des interprètes, celui de la caméra, les lumières, la piste sonore, tous les éléments du film sont consciemment utilisés par Feyder, dirigés vers cette fin unique : l'exaltation du sujet, c'est-à-dire écrire cinématographiquement *Phèdre*. Ainsi tout le film s'ordonne vers cette scène admirable où s'abattent les cartes du destin lorsque l'amante de la tragédie s'écroule sur le corps du héros mort, tandis que le vent fait tourbillonner, devenus dérisoires, les billets de banque qu'elle avait avec l'instrument de sa libération.

Ce dessein exhaustif, fin dernière de tous les arts où l'Art se dépasse *lui-même*, est trop rare au cinéma (1) pour que sa réussite ne conduise pas à une nécessaire révision des valeurs.

On remarquait dernièrement ici-même ce paradoxe du film, qu'il paraît ne pouvoir demeurer que par la grâce d'une beauté purement formelle. Il semble bien cependant que ce soit là vérité des cinéastes, non du cinéma. L'art baroque brille de feux captivants et éblouit parfois. Mais ses ouvrages, attachants, ne sont pas essentiels. C'est ailleurs que réside la tradition profonde dont vit un art, dans les œuvres de ceux qui seuls en sont les maîtres.

Feyder est parmi ceux-là, et peu avec lui.

MICHEL MAYOUX

---

(1) Il convient de citer ici *Jenny* et de déplorer qu'on ne reprenne pas ce très beau film, de préférence au *Drôle de Drame* dont l'intérêt est plus anecdotique.

Toutefois, Carné ne sera jamais que le meilleur élève de Feyder de même que Pieter de Hooch celui de Vermeer. Ce rapprochement n'est pas gratuit. Le caractère uniquement pictural du talent de Carné l'aurait mené depuis longtemps — s'il eut fait ses films seul — à cet *expressionnisme sans âme que Juliette* dévoile si tard.

UN PREMIER AMOUR

Nous avons relevé dans notre N° 4 le scandaleux article de Raymond Cartier sur Chaplin paru dans Paris-Match *(N° 116, 9 juin 1951). Il y était dit — entre autres affirmations gratuites — que la jeunesse d'aujourd'hui connaissait à peine son nom. L'article que nous publions ci-dessous et dont l'auteur n'a que vingt-deux ans prouverait — s'il en était besoin — le contraire.*

Il a d'autre part un autre mérite : il apparaît en effet à la critique professionnelle que tout a été dit sur Chaplin, mais ignorant encore de tous les cercles vicieux de cette délicate institution un très jeune, dont les principales références sont le Pathé-Baby et la récente reprise, peut témoigner sans redite de la jeunesse des Lumières de la Ville. *La fraîcheur de son jugement n'est-elle pas le meilleur hommage à la fraîcheur de l'œuvre ?*

CITY LIGHTS (LES LUMIERES DE LA VILLE), film de CHARLIE CHAPLIN. *Scénario :* Charlie Chaplin. *Images :* Rolland Totheroh, Gordon Pollock. *Décors :* Charles D. Hall. *Musique :* Charlie Chaplin, Arthur Johnston. *Interprétation :* Chalie Chaplin (le vagabond), Virginia Cherrill (la jeune aveugle), Harry Myer (le millionnaire excentrique), Florence Lee (la grand-mère), Allan Garcie (le valet de chambre), Hank Mann (le boxeur). *Production :* United Artists, 1928.



Charlie Chaplin, *City Lights*.

J'ai revu récemment *Les Lumières de la Ville*. C'est avec une joie délicieusement étonnée que j'ai retrouvé la fraîcheur et l'élan de mes premières réactions à l'égard de cette œuvre.

C'était la première fois que j'allais voir Charlot depuis l'âge où j'applaudissais à ses péripéties projetés par un Pathé-Baby devant une assistante pépiante aux genoux nus. Quelques bribes des louanges qu'on a coutume de lui décerner avaient, ces dernières années, frôlé mes oreilles, distraites d'ailleurs. Habitué, jusqu'alors, plutôt aux salons qu'aux ciné-clubs, je n'accordais à ces opinions trop volatiles qu'une audience restreinte, et j'arrivai sans idée préconçue, sachant trop ce que certaines renommées aussi tapageuses que caduques doivent à la mode et à l'engouement des snobs.

Ce fut dès le début du film un enchantement. Mais la fragilité de mon enthousiasme tenait à mes craintes toujours renouvelées de voir paraître quelque faiblesse, quelque surcharge ou quelque platitude : Charlot sortit de la dernière séquence (la plus délicate épreuve à mon sens) triomphateur discret mais définitif.

Devant l'exceptionnelle maîtrise de ce pitre timide je me pris à songer à tous les malchanceux qui, partis pour les lointains horizons du comique pur, ont raté leur but de toute la largeur du génie. Leurs cabrioles et caracoles n'ont réussi qu'à les enliser dans le grotesque sans drôlerie, dans la balourdise poisseuse. A l'opposé, d'autres ont voulu nourrir leurs œuvres de toutes les passions humaines, et ils ont échoué, plus ou moins inconsciemment, au Grand-Guignol où tout saigne : les âmes, les corps, les voix. Ce n'est pas émouvant, c'est dégoûtant. D'un point de vue purement parodique (spécialement comme cure d'humour pour sujets surintellectualisés) cela peut amuser en passant, mais comment cela toucherait-il quand ça écrabouille ? Chaplin, lui, comme les plus grands, enclot d'un seul coup et avec un égal bonheur les antipodes de l'âme humaine; et voilà que point la vérité; « notre » vérité, saisie au nid. Ce si précaire équilibre est constamment réalisé par ce Don Quichotte clownesque qui, noyant son personnage dans l'humour, ne vit que des rires qu'il suscite.

Les parties du comique le plus décanté y brillent d'un éclat parfaitement propre, comme un reflet détaché du miroitement complexe de la réalité : tel cet ineffable combat de boxe, pur et achevé, véritable ballet du rire, exécuté dans le style le plus aisé qui soit. Plusieurs fois, d'ailleurs, au cours de la projection se reproduit cette sorte de naufrage de la conscience dans le transparent remous du rire, d'où elle émerge à nouveau, lavée et ingénue, déjà happée par la séquence suivante, moins anodine,

montrant une réalité à multiples dimensions, *découvrant* la trame humaine sous les hardes de Charlot, flottantes et trouées, apparaît en affleurements aussi discrets que bouleversants une peau infiniment sensible. Quelle plus typique illustration en trouverait-on que cette image à la fois désopilante et *grinçante, où Charlot, libéré de prison,* surgit au coin de la rue que hantait naguère la petite fleuriste aveugle, et qu'il retrouve désert, vidé d'elle. Miracle accompli : toute la misère du monde est dans cette silhouette. Et quand on essuie, après la débandade du rire, certaine humidité, *on ne sait pas bien* si c'est « l'eau du cœur » (comme dit quelque part Montherlant) qui vous est venue dans les yeux, ou celle, moins chaude et moins amère, du fou-rire. En fait, il est probable qu'elles sont toutes deux intimement mêlées, car ce magicien nous délivre de l'angoisse dont il vient de nous insuffler une bouffée en fixant prestement sur sa propre infortune tout ce qui nous fait peur ou mal, et en le moquant à travers soi.

C'est aussi le bonheur et l'honneur de Charlot acteur, mieux : mime, de parachever (je dirais presque de consacrer) l'œuvre de Chaplin scénariste. Les mêmes valeurs, les mêmes critères qui ont présidé à la création se retrouvent dans l'expression. Passons vite; remarquons pourtant que son visage, ennobli par la charbonneuse pureté du regard, n'est pas l'instrument exclusif de sa mimique; bien au contraire, sa réussite définitive et légendaire, on le sait, c'est sa silhouette. Il n'y a d'ailleurs pour ainsi dire pas de gros plans. Le maquillage raide et grossier et le manque de finesse du cliché n'étaient évidemment pas là pour faciliter l'épanouissement et le nuancement de l'expression.

Je ne connais pas la technique de la boxe. Mais on m'a dit que pour bien boxer, pour faire mal, il faut taper sec et pour ainsi dire arrêter son coup dès qu'il a atteint l'adversaire. Le mime, d'instinct, a adopté ce procédé : il ébauche, esquisse, précise *aussi, souligne légèrement* quand il le faut, mais sait se retirer à temps afin que l'effet libéré se propage naturellement en nous, comme la vibration dans l'airain d'une cloche choquée. Il ne fourrage pas nos tripes, il nous pince au cœur. C'est le triomphe du *tact et de la réserve, termes qu'il convient* d'entendre ici dans leur sens fort, en ne les assimilant pas à ces fallacieuses étiquettes derrière lesquelles la mauvaise foi des hommes dissimule leur lâcheté et leur hypocrisie, comme dans tant d'œuvres dites raffinées et d'exercices mondains où la prétendue sensibilité n'est que le travesti du plus cruel égoïsme et la soi-disant pudeur le prétexte à la pire lâcheté : la fuite devant soi-même.

Il faudrait un critique de génie pour jeter des jours originaux sur celui qui, d'un coup de sa canne magique, transmue les poncifs en chefs-d'œuvre. On l'a souvent dit : ceux-ci se taillent dans la même matière que *ceux-là. Le répertoire des situations* et des sentiments humains est, en définitive, bien restreint. Tout dépend, dans une œuvre, de l'esprit dont on l'anime et de la forme qu'on lui invente. Une pauvre jeune fille aveugle, délaissée, est sauvée grâce à l'amour d'un bon jeune homme *chevaleresque qui paie* chèrement son beau geste. La victoire finale lui appartiendra pourtant, car il connaîtra le prix de la reconnaissance. Un iota changé dans la manière de traiter le sujet, et voilà le pire des mélodrames. Le iota... qui échappera toujours aux « minores », le rien grand comme un monde qui séparera toujours les œuvres géniales des exercices méritoires sur le déjà vu le plus usé...

Art à la fois caricatural et sans surcharge, *si dépouillé, si achevé et toujours* miraculeusement équlibré... C'est ainsi que tout naturellement me revinrent à l'esprit des formules jadis usuelles, phrases éculées que des générations de collégiens - automates remâchent sans y croire, sans seulement chercher à en pénétrer *le sens et la substance* sous l'enveloppe élimée et sale des mots : équilibre classique, sobriété de l'émotion et de l'expression, création de types... tout cela, on le retrouve dans la conception, dans le style des œuvres d'art durables, d'inspiration et de conception aussi différentes qu'elles soient, et par delà les classifications scolastiques. Ainsi rentrait dans le champ de ma conscience, par une voie pour le moins imprévue et avec des perspectives considérablement élargies, cette partie d'un enseignement sagement endormi dans les cartons déjà poussiérieux de ma mémoire, qui sortait brusquement de sa lettre-morte.

Je m'en allai littéralement soulevé par une double vague de reconnaissance : pour le public, *si unanimement réceptif à l'égard* de ce message; pour Charlie Chaplin qui m'avait permis à la fois de vivre des instants privilégiés et d'entrer en communion avec cette hydre bizarre qu'on nomme une assistance, si futile, si volage, tantôt sèche, tantôt pleurarde, souvent épaisse. Pendant toute la séance, un mystérieux courant issu du sorcier qui gesticulait sur son petit carré lumineux n'avait cessé de me traverser pour se diffuser ensuite dans la masse du public et rejoindre enfin sa source : le circuit était fermé; la vie tournait rond.

J.-J. RICHER

L'IRRÉELLE RÉALITÉ...



SPIEGEL VAN HOLLAND (MIROIRS DE HOLLANDE), film de BERT HAANSTRA. *Scénario :* Bert Haanstra et Koen Van Os. *Images :* Bert Haanstra. *Musique :* Max Vredenburg. *Production :* Forum Film, 1950.

Les petits pays comme la Hollande sont défavorisés, leur activité artistique n'a pratiquement aucun retentissement au delà de leurs frontières. Ce qui se passe dans le domaine de la peinture et de la sculpture se produit également dans celui du cinéma qui, en raison des diversités de langage, ne bénéficie pas de la diffusion internationale qu'il mériterait. Que sait-on du cinéma hollandais ? Presque rien, je le crains. Si la Hollande ne produit pas de grands films de long métrage, en revanche ses documentaires sont d'une grande qualité artistique et mériteraient d'être distribués à l'étranger. Excepté Joris Ivens *(Pluie)*, Max de Haas *(Ballade du chapeau haut de forme)*, Gérard Rutten *(Eaux Mortes)*, les autres cinéastes hollandais sont inconnus.

Cependant on pourra bientôt voir un court métrage réalisé par un jeune : Bert Haanstra. Haanstra débuta comme opérateur et collabora à la réalisation de *Myrte et les démons*, ténébreuse et fastidieuse histoire qui ne fut apprécié ni par le public ni par la critique, si ce n'est pour ses admirables éclairages qui donnent au film une sorte de légèreté irréelle.

Après une période de préparation consacrée à la réalisation d'un film sur la vie d'un cercle de poètes, très connus en Hollande au XVI[e] siècle, et à la supervision des prises de vues d'un film commandité par l'E.C.A. sur la mécanisation de l'agriculture, Bert Haanstra se lança dans sa première production indépendante, *Miroirs de Hollande*, qui fit connaître son nom dans le monde du cinéma. Ce film qui remporta au Festival de Cannes d'avril 1951 le premier prix de sa catégorie présente les mêmes caractéristiques que ses réalisations antérieures : des dispositions

étonnantes pour la composition et le « clair-obscur » à la Rembrandt (Bert Haanstra fut *étudiant* à l'Académie des Arts Plastiques).

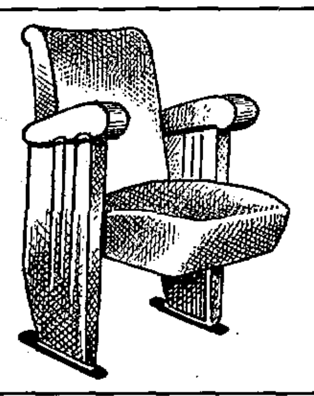
Haanstra utilise uniquement la surface de l'eau, tantôt tranquille, tantôt ridée : il promène sa caméra sur les reflets et filme au gré de sa fantaisie. Tel est le principe de son film. Comme il n'y a pas de scénario, la qualité du film provient avant tout du montage. La particularité de *Miroirs de Hollande* tient au fait que le film fut tourné avec la caméra tenue à l'envers, ce qui donne une suite d'images reflétées présentées dans une position normale : c'est-à-dire une réalité tout à fait irréelle !

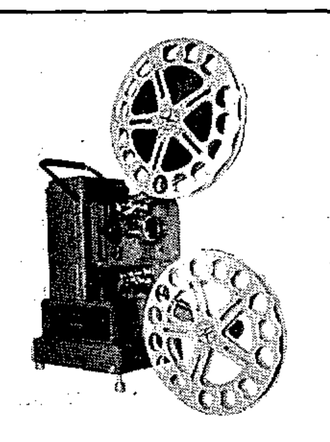
Bien que l'ensemble du film puisse passer pour une simple suite d'images, il est cependant dirigé par un fil conducteur : continuité chronologique et itinéraire suivi par le cinéaste au long duquel il trouva (selon son point de vue) les cadrages nécessaires à son film. Après un prologue qui explique la position particulière des images reflétées, une séquence pastorale au mouvement lent annonce le matin. Un panoramique lent, puis accéléré, le long de la côte nous montre d'abord les faubourgs pleins de vie, puis, en une joyeuse danse d'images, les façades patriciennes d'Amsterdam et les vieilles tours. De nouveau, un temps d'arrêt : la *surface lisse d'un lac ensoleillé sur lequel* glissent des yachts majestueux. Le cinéaste a introduit également quelques plans d'objets qui pris, tantôt à travers le remous des rides de l'eau, tantôt à travers les tourbillons, parviennent à revêtir un aspect abstrait. Le film s'achève au crépuscule, dans un décor tout à fait arcadien. L'analyse de cette consciencieuse interpolation de repos et de mouvement se décompose ainsi : pastorale (repos, mouvement), ville (mouvement, repos), campagne (abstraction, repos), yachts (mouve*ment), crépuscule* (repos).

Le succès du film tient aussi à la musique de Max Vredenburg, une suite pour harpe, flûte, clarinette, violoncelle, piano, vibraphone et cymbales légères, qui se contente de souligner les images. Vredenburg, élève de Paul Dukas, fut le collaborateur de Joris Ivens pour son film muet, *Les Brisants*. En 1947 seulement, il débuta en composant une partition pour un film sur la pêche à la baleine au Pôle Sud. La musique de Max Vredenburg conserve toujours une sonorité insolite et ne peut s'adapter qu'à un nombre limité de films d'atmosphère poétique, comme *Miroirs de Hollande*.

En définitive, le plus intéressant du film d'Haanstra, c'est peut-être que — sans aucun trucage de laboratoire — il soit parvenu à tirer de l'eau des lacs, des canaux et des rivières une image que chacun peut voir tous les jours. Cependant, *Miroirs de Hollande* ne captive pas uniquement par son *étrangeté* ou par les effets particuliers dus au renversement de la caméra, nous sommes aussi fascinés par la substance même qui se dégage des images.

ARANT DEHAES





ARAC, Imprimeurs, 259, Faubourg Saint-Martin, Paris — DEPOT LEGAL : 3e trimestre 1951 — Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 200 FRANCS